ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert • Johannes Wolf • Max Schneider

ERSTER JAHRGANG 1918 — 1919

Inhalt

Namen- und Sach-Register

zusammengestellt von Ernst Kirst.

Zum Geleit

Weitblickende Hochherzigkeit eines deutschen Fürsten hat der Musikwissenschaft im Fürstlichen Forschungsinstitut zu Bückeburg eine Heimstätte geschaffen, die, im Frieden selbst von kühnster Fantasie kaum erhofft und nun inmitten und trotz der Nöte des ungeheuren Weltkrieges Wirklichkeit geworden, der seit einem Jahrhundert schwer ringenden, aber unbeirrt aufstrebenden jungen Disziplin die Möglichkeit freier, uneingeengter und gesicherter Entfaltung aller Kraft gewährt.

Mit dem „Archiv für Musikwissenschaft" eröffnet das Fürstliche Institut die Reihe seiner Veröffentlichungen. Seine Schriftleitung möchte ihm bei dem ersten Schritte in die Welt einige Worte mit auf den Weg geben.

Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die Musikwissenschaft trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, fest umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte, Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv" zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im großen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv" keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. Jede Arbeit von Wert, jede schöpferische Kritik, sofern sie sich in den Grenzen wissenschaftlicher Begründung hält, mag frei die Wahrheit zum Austrag bringen.

Wird die Gesamthaltung des „Archivs" somit eine gewisse Ähnlichkeit mit den „Sammelbänden" der durch den Krieg zersplitterten Internationalen Musikgesellschaft aufweisen, so zeigt es schon durch seine Schriftwahl an, daß es sich im Unterschiede zu jenen an das Deutschtum vornehmlich wenden will. Freilich nicht in dem Sinne völliger Ausschließung alles Fremden. Die deutsche Musik der vergangenen Jahrhunderte war ja mehr noch als heute stark im Aufsaugen und Ansichziehen fremder Kunstideen. Aus deren Verschmelzung mit dem eigenen Können erwuchs letzten Endes die in unseren Tagen so angefeindete Macht ihrer internationalen Geltung. Wir dürfen offen das Zugeständnis machen, daß zeitweilig des Guten zuviel getan worden ist in der bevorzugten Bemühung um die Aufhellung und Durchdringung der Musikgeschichte bei unsern jetzigen Feinden. Aber es hieße den Boden weggraben, auf dem die deutsche Musik geschichtlich steht, wollten wir den starken Zusammenhängen, die von hier ins Ausland führen, aus falsch verstandener Vaterlandsliebe das Recht bestreiten. Sie weiterhin im Auge zu behalten und doch dabei mit größerem Nachdruck die heimische deutsche Musikgeschichte zu pflegen, für die unsere Bibliotheken und Archive noch überreiches, ungenutztes Quellenmaterial in aller Nähe bergen, das wird und muß unsere Pflicht und Aufgabe sein. Wir wünschen und hoffen, daß wir auch auf diesem Wege unsere alten Freunde und Mitarbeiter des Auslandes als treue Arbeitsgenossen wieder finden werden.

Waren es hauptsächlich widrige Zeitumstände, die den Ahnen des „Archivs", der Mainzer „Cäcilia", Fr. Chrysander's „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft", R. Eitner's „Monatsheften für Musikgeschichte", Chrysander's-Spitta's-Adler's „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", Haberl's „kirchenmusikalischen Jahrbüchern" und den „Sammelbänden" ein frühes Ende bereiteten, so ist nach menschlichem Ermessen dem „Archiv" eine längere Lebensdauer gesichert. Möge es den Absichten des hohen Protektors gemäß die zuhause Gebliebenen und die ruhmvoll Heimkehrenden wieder zu emsiger, friedlicher Arbeit vereinen, die allein zum Ziel hat, der Musik zu dienen und ihrer Wissenschaft.

Die Schriftleitung

Die Streichbogenfrage

Von

Curt Sachs, Berlin

Die Frage nach der Herkunft der Streichinstrumente oder des Streichbogens hat sich innerhalb der Musikgeschichte seltsam aufdringlich in den Vordergrund geschoben. Fast sieht es so aus, als wolle man die gesamte Entwicklung der Tonwerkzeuge in zwei große Perioden scheiden, eine niedere der Bogenlosigkeit und eine reife des Bogens[1]. Die Hauptschuld daran trägt wohl der Umstand, daß seit langem gerade die Streichinstrumente als eine heute besonders hochstehende Klasse Gegenstand aufmerksamster Beachtung der Künstler, Liebhaber, Verfertiger, Sammler und infolgedessen auch der Monographen sind, daß also eine Frage, die für diese ein begreifliches Hauptinteresse hat, über Gebühr die ganze Instrumentenkunde beschäftigte.

Alle Untersuchungen setzen voraus, daß die Violine, die moderne europäische Violine, die „Königin der Musikinstrumente" ist und ihre wesentliche musikalische Eigenschaft der unerreicht vielseitige und schöne Klang ist, den der Bogen aus ihr zieht. Folglich — so lautet der stille logische Schluß — steht das Streichinstrument über dem Zupfinstrument, dem ja der seelenvolle Gesang versagt bleibt, und im Sinne der steten Aufwärtsentwicklung, den eine gewisse Geschichtsauffassung als selbstverständlich annimmt, muß das Streichinstrument in der Folge des Geschehens dem Zupfinstrument folgen, der Bogen muß an irgendeiner Stelle der Weltgeschichte, an einem „Wendepunkt" erfunden werden.

Hier liegt ein schwerer methodischer Fehler vor. Denn die Untersuchung wird — was nie der Fall sein sollte — von einem einseitigen, voreingenommenen Werturteil geleitet und deswegen notwendig mißleitet. Wohl ist das Bogenspiel der Violine wertvoller als das Pennaspiel der Mandoline oder das Fingerzupfen der Gitarre. Aber gibt es denn in den Zeiten, in die die Forschung zurückgreifen muß, neueuropäische Violinen, Mandolinen und Gitarren? Gibt es Tourtebögen und all die Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Geigentechnik? Ein Werturteil könnte nur von der ver-

---

[1] So schreibt noch soeben Fr. Behn in seinen dankenswerten ‚Miszellen zur Musikgeschichte' (S.-A. a. d. Neuen Musikztg. XXXIX, 1918, S. 4): „Einer der wichtigsten Marksteine in der Geschichte der modernen Instrumentalmusik, wo nicht überhaupt der wichtigste, ist die erstmalige Verwendung des Streichbogens an einem Saiteninstrument."

gleichenden Musikwissenschaft abgegeben werden: denn das frühe Mittelalter, das heute den Ausgangszeitpunkt für den europäischen Bogen darstellt, geht in diesen Dingen nicht mit der hochgezüchteten Moderne, sondern mit der versteinerten Naturwüchsigkeit der ursprünglicheren Völker zusammen. Man hat sich also an die Streichart etwa der südslawischen Guslari oder die der asiatischen Musikanten zu halten. Da treffen wir meist einen kleinen, unausgeglichenen, rund, nicht bandförmig bezogenen Bogen, ja, oft nur einen Kerbstock, der erbarmungslos in ewig gleicher Stärke über die Saiten schrapt. Bei den Zupfinstrumenten der gleichen Völker reihen sich dagegen die Töne klar aneinander, die Saiten können ruhig ausschwingen, und der Gehörsinn bleibt frischer. Das europäische Ohr fällt hier also das entgegengesetzte Werturteil und würde es ebenso über das mittelalterliche Streichen fällen.

Die Feststellung, daß in naturwüchsigeren Verhältnissen das Streichen musikalisch unter dem Zupfen steht, wird durch die Beobachtung unterstrichen, daß die zugehörigen Instrumente ihrem Bau nach die gleiche Rangordnung einhalten. Tatsächlich zeigen die Streichlauten eine recht niedrige Stufe der Instrumentenbaukunst. So werden die Spießlauten, bei denen die organische Verbindung zwischen Saitenträger und Resonanzkörper noch nicht vollzogen ist, fast ausnahmslos gestrichen, und die Röhrenlauten — wie das chinesische Hu ch'in —, offenbar die unterste Lautenstufe überhaupt, mit ihrem durchgespießten Saitenträger, mit ihrer oft zu beobachtenden Wirbellosigkeit, ihrer angeschnürten Schlangenhautdecke, ihrer einzelnen Haarsaite[1]), niemals gezupft, sondern ausschließlich gestrichen. Dagegen werden die sorgfältig und fein gearbeiteten Lauten — der 'Ûd und der Sitara des persisch-arabischen Kulturkreises, die Vīṇā-Familie Vorderindiens, die P'i p'a- und die Yüe ch'in-Gruppe Ostasiens usw. — unter allen Umständen gezupft.

Schließlich nehmen wir wahr, daß die beiden Instrumentengattungen nicht nur klanglich und morphologisch, sondern auch gesellschaftlich und volklich in einem entsprechenden Verhältnis stehen. Die Zupflauten sind meist Werkzeuge der höheren Kunstmusik und Geräte der oberen Volks- und Musikantenschichten, während die Streichinstrumente in der Regel den niederen Kreisen, vor allem den Bettlern angehören. Diese Stufung spricht sich sogar auf einem so eng geschlossenen, einheitlichen Gebiet wie dem des südslawischen Musikantentums aus.

Im ,Prilog za povjest glasbe južnoslovjenske' bemerkt Fr. Š. Kuhač: „Die Lautenspieler [Tanburaschi] fühlen sich den Geigern .... überlegen, wie fähig und beschlagen diese auch sein mögen. Dieser keineswegs gerechtfertigte Dünkel ist eine alte Erbschaft der Tanburaschi[2])."

Die soziale Schichtung muß notwendig auf einer ethnischen beruhen. Tatsächlich sehen wir in den großen Mischgebieten, etwa in Indien, Streichinstrumente vorwiegend in den Händen derjenigen Stämme, die, als Ureinwohner in Berg- und Buschinseln eingeschlossen, ältestes Kulturgut treu bewahrt haben. Ferner sehen wir z. B. ein reich entwickeltes Zivilisationsland wie Persien in der sassanidischen Blütezeit ohne

---

1) Vgl. Abb. in C. Sachs, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens (Handbücher der Kgl. Museen), Berlin 1915, S. 114. — 2) „Tanburaši poziru nekako gospodski na guslare ... ma bili ovi i koliko vješti i izučeni. Ovaj nipošto opravdani ponos starom je baštinom tanburaša." (Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti. U Zagrebu 1876, XXXIX, 77.)

Streichinstrumente: erst bei der Berührung mit tiefer stehenden Völkern fallen sie ihm als Einfuhrgut zu. Umgekehrt erhalten die Südslawen zu ihren Geigen die gezupften Tanbure aus dem höher stehenden Orient. Wir beobachten endlich, daß ganze Gruppen primitiver Völker — so die nordsibirischen Tschuktschen und die mandschurischen Golden — nur streichen, und daß gewaltige Gebiete — u. a. die gesamten Mittelmeervölker des Altertums — ebenso ausschließlich zupfen.

Daraus ergibt sich eins mit großer Deutlichkeit: die Aufstellung einer Grenze zwischen Zupf- und Streichtechnik ist keine chronologische, sondern eine ethnologische Frage. Es ist also für das Problem selbst ziemlich gleichgültig, ob durch irgendeinen neuen ikonographischen oder literarischen Fund ein noch früheres Datum als bisher herausgestellt wird, ob die Grenze noch etwas weiter zurückgeschoben werden kann. Diese Feststellungen können einen Wert nur haben für einzelne Völker oder Schichten, die den Bogen etwa von anderen annahmen, nicht aber für einen Länder- und Völkerkomplex wie Europa.

Wir kommen den Dingen kaum anders bei, als wenn wir uns auf den Boden derjenigen kulturgeschichtlichen Anschauungen stellen, die heute namentlich von Worringer vertreten werden[1]). Der zu Unrecht von der Sprachwissenschaft übernommene Sammelbegriff der Arier oder Indogermanen ist für die stilpsychologischen Fragen unseres Erdteils fallen gelassen und durch eine Zweiteilung ersetzt, die bisher noch nicht sehr glücklich als klassisch-gotisch oder klassisch-primitiv bezeichnet wird. Gemeint ist der in allen Äußerungen wahrnehmbare Gegensatz zwischen den Völkern der klassischen Mittelmeerkultur und ihren Erben einerseits (Hellenen, Römer, Romanen) und andererseits den Völkern, deren stilbildende Kindheit außerhalb dieses Kulturbereiches verlief (Germanen, Kelten, Slawen, Magyaren). In der Kunst spricht sich die Verschiedenheit, um es kurz zu fassen, in folgender Antithese aus: Der Stil der primitiven, gotischen oder nordisch-östlichen Völker ist der Ausdruck eines auf leidenschaftliche Bewegung, auf unermüdliches Suchen und Grübeln, auf metaphysisches und mystisches Erleben gerichteten Formwillens. Der klassische, mittelländische Stil ist der Ausdruck einer klaren, hellwachen, durchaus diesseitigen, harmonischen, durchsichtigen und unproblematischen Geistesanlage. Diese Antithese muß sich notwendig auch auf das Gepräge und die Spielart der Saiteninstrumente übertragen haben; denn der Musiker ist genau ebenso ein Zeuge und Künder der künstlerischen Gesinnung eines Volkes, wie es der Maler und der Bildhauer sind. Tatsächlich prägen sich in den beiden Spielarten der Lauteninstrumente jene zwei Prinzipien scharf und unverkennbar aus. Die Geigen sind bundfrei, d. h. sie legen dem Spieler nicht auf, in hart abgesetzten, klaren, unveränderlichen Tonstufen zu musizieren, sondern geben ihm die Möglichkeit, hemmungslos allen Affekten nachzugehen und jene Ungebundenheit der melodischen Linie herzustellen, die heute noch den morgenländischen und den europäischen Volksmusikanten eigen ist und ihr Gegenstück in den frei und launisch geführten Linien der altnordischen Ornamentik hat. Das Bogenspiel verbindet sich dem aufs beste, weil es in der Art, die wir von den Primitiven kennen, durchaus das Unabgesetzte,

---

[1]) W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 6. Aufl., München 1918. Formprobleme der Gotik, 4. Aufl., München 1918.

Endlose und Unausgeglichene der nordischen Linie gibt. Die nichtgestrichenen Lauteninstrumente dagegen, deren Zupfspiel nebeneinander gesetzte, klare Punkte bietet, und deren bündige Griffbretter mathematisch genaue Intervalle liefern, zwingen den Spieler, ein gänzlich unverwischtes, durchsichtiges Gebilde hinzustellen.

Der Stil der Zupftechnik, wie wir ihn soeben umschrieben, deckt sich also aufs genaueste mit der allgemeinen Geistes- und Kunstrichtung des klassischen Kulturkreises, und tatsächlich mußten wir bereits feststellen, daß die zu ihm gehörenden mittelländischen Völker von Hause aus nur die gezupften, nicht aber die gestrichenen Lauteninstrumente kannten. Erst während des Mittelalters stellen sich bei ihnen Fiedeln und Geigen ein, die nachweisbar nördlicher, slawischer und arabisch-morgenländischer Herkunft sind, und für welche die romanischen Sprachen beim Althochdeutschen und beim Persisch-Arabischen Anleihen machen (vidula — viola, rebāb — rebecca), ohne für das Lehngut eigene Namen bilden zu können. Es ist selbstverständlich, daß der fortschreitende Kulturaustausch bis zu einem gewissen Grade eine Entnationalisierung herbeiführen mußte. Der wachsende Handelsverkehr, die Völkermischung der Kreuzzüge und anderer Kriege, das höfische Leben und die weiten Wanderungen der Sänger und Spielleute sorgten für die Verschmelzung der nationalen Besonderheiten. So wird sich dem oberflächlichen Blick in den Instrumentarien der spätmittelalterlichen Völker eine große Übereinstimmung bieten. Bei genauerem Hinsehen stellt es sich aber doch heraus, daß die ursprüngliche Veranlagung der Völkergruppen ihr Recht fordert und sich gegen alle Gleichmachung durchsetzt.

Es ist eine bezeichnende, bisher nicht gesehene Tatsache, daß die Mittelmeervölker immer von neuem sich gegen die ihnen innerlich fremde und widerstrebende Streichtechnik gewehrt haben. Den eingehenden Nachweis dafür an dieser Stelle zu führen, würde den Gang der Studie zu sehr aufhalten; der Verfasser hat die Dinge in den entsprechenden Abschnitten eines Handbuchs der Instrumentenkunde behandelt, das des Friedens zu seiner Veröffentlichung harrt. Wir beschränken uns hier auf wenige Bemerkungen. Auf der Wandmalerei der Apokalypse in der Kirche zu Pedret in Spanien (Anf. 12. Jhs.) sind die Fiedler ohne Bogen dargestellt, und das Timpano del Pico der Kathedrale zu Santiago de Compostela belegt ganz klar und eindeutig ein bogenloses Zupfen auf der Fiedel. In gleicher Weise läßt Pinturicchio oder einer seiner Schüler um 1500 auf dem Fresko der Himmelfahrt in S. Maria del Popolo zu Rom den rechten Eckengel eine Fiedel zupfen!

Solch starke Neigung zum Zupfen mußte dazu führen, daß ein immerhin in den Mittelmeerländern so weit verbreitetes Instrument wie die Fiedel im Bau diesem Bedürfnis angepaßt wurde, daß also der Instrumentenmacher dem Spieler entgegenkam. Ein Versuch der Art ist die geradwandig-bauchige Chitarra battente, in Spanien Vihuela genannt, im wesentlichen eine Fiedel des 12. Jahrhunderts mit den wenigen Abänderungen, die sich aus der Umwandlung in ein Zupfinstrument mit Notwendigkeit ergeben: das schallverlängernde Mittelloch an Stelle der Seitenlöcher, die Verlegung des Borduns, Lautenstimmung und Bünde. Es verdient bemerkt zu werden, daß dieses Instrument ganz vorzugsweise in Saumländern vorkam und vorkommt, in Spanien und im südlichsten Italien, also so mittelländisch wie denkbar. Mit Hilfe morphologischer Merkmale — die ähnlich wie in der Botanik meist nicht in den Augen-

fälligkeiten liegen — läßt sich, wie die Chitarra battente von der Fiedel, von der Chitarra battente ihrerseits die Mandoline ableiten. Die florentinische Form dieses rein italienischen Instruments, mit ihren fünf Saitenpaaren in Lautenstimmung und ihrem verhältnismäßig langen Hals, unterscheidet sich von der Chitarra battente in nichts als im Vorhandensein eines Spielblatts und in der Form des Schallkörpers, die trotz ihrer Sinnfälligkeit immer nur ein Kriterium zweiter oder dritter Ordnung sein kann. Um noch ein Beispiel der Umbildung zu nennen, sei die Gitarre herangezogen. Sie ist wieder eine spanisch-italienische Abwandlung der Fiedel, aber aus einem Zeitpunkt, in dem bei dieser der Übergang vom angeschnitzten Bauch zum aufgeleimten Plattboden bereits vollzogen war. Auch hier sind die wesentlichen Formmerkmale (Wirbelstellung, Saitenanhängung usw.) beibehalten und nur die für die neuen Aufgaben unbedingt notwendigen Änderungen getroffen.

Das alles sind schwerwiegende Tatsachen und Vorgänge. Sollte aber dennoch irgend etwas in der Rechnung nicht stimmen? Sollte unsere Deutung übertrieben sein? Oder wie will man sich zu der gewiß unleugbaren Erscheinung stellen, daß Italien die Heimat der Violine und ihrer Familie und der sie vorbereitenden Lira da braccio ist? Der Einwand ist bedenklich. Und doch hält er entgegen allem Augenschein nicht Stich.

Zunächst die Frage: Was ist der innere, musikalische, also psychologische Grund für die Entwicklung Fiedel—Lira—Violine? Die Antwort geben die Hauptstufen dieser Entwicklung: Abspreizen der Bordune, tiefe Auskerbung der Flanken, Wölben der Decke, Beschränken der Saitenzahl und Einführen der Quint- statt der Quart-Terzstimmung. Mit anderen Worten: es findet eine Umwandlung statt im Sinne der Einzelleistung, der Verselbständigung jeder Saite; der Bogen kann sie fortab allein packen, ohne die Nachbarsaiten mitzunehmen; die alte Fiedel, deren Bau dem nordischen Harmonie- und Polyphoniebedürfnis entgegenkam, wird zu einem rein melodischen Instrument. Daß diese neue Bestimmung etwas im höchsten Maße Südliches, Klassisches ist, bedarf heute keines Beweises mehr. Demnach ist die ganze Schöpfung der Violine nichts als das letzte Glied in der Kette derjenigen Unternehmungen, die eine Anpassung der herrschenden Fiedel an die Bedürfnisse der Mittelmeervölker bezwecken, und erst die Violine ermöglichte in Italien eine Geigerschule, die denn auch ganz auf das Melodisch-Lineare und Ornamentale gestellt ist. Es darf dabei aber folgendes nicht übersehen werden: die italienische Landschaft, die die Blüte des Violinbaues herbeiführte, gehört zu jenen Gegenden Oberitaliens, die nach Blut und Kultur mit starken Banden an Deutschland geknüpft sind, ja, an der Entwicklung sind deutsche Meister wie der Bayer L e o n h a r d T i e f e n b r u c k e r mitbeteiligt. Es handelt sich also um einen Kompromiß, den deutsche und italienische Kunst in der natürlichen Volks- und Landesmark schlossen. Nichts beleuchtet diesen Kompromiß schärfer als die Tatsache, daß der italienische Mandolinist seine vier Saitenpaare der Violinstimmung angepaßt hat und mit Aufwand einer oft außerordentlichen Kunstfertigkeit seinem Instrument ein gut Teil der Violinliteratur aufzwingt, ohne doch die naheliegende Auskunft zu wählen, die Violine selbst zu spielen. Und noch mehr: die angestammte Spielweise der Mittelmeervölker bricht immer wieder selbst bei der Violine durch: das Pizzikato und das mandolinenmäßige Tremolo, das die Italiener

am Beginn des 17. Jahrhunderts einführen, ist nichts anderes als ein neuer Vorstoß des Zupftriebes. —

Den Gegenpol der klassisch gerichteten Mittelmeervölker bilden die „primitiven" oder „gotischen" Nationen, vor allem die Germanen. Die Frage kann hier nicht lauten: Wann haben diese Völker zum Bogen gegriffen? Sie müßte vielmehr umgekehrt heißen: Wann begannen sie Lauteninstrumente zu zupfen? Denn schon die ältesten Belege sprechen für den ausschließlichen Gebrauch der Streichlauten. Die Harpa, auf der bei Venantius Fortunatus der Barbarus spielt, ist sicher nicht die Harfe; die pflegt bei den Lateinern cithara genannt zu werden, da sie diesem Instrument nach ihrer Spielart nahestand; die Anwendung des germanischen Wortes läßt vielmehr auf einen dem Lateiner durchaus fremden Gegenstand schließen, und daß dieser ein Streichinstrument war, möchte man der heutigen Bedeutung des archaischen nordgermanischen Wortes harpa entnehmen: schwed. nykelharpa = Schlüsselfiedel, estschwed. tallharpa = Streichleier. Otfried's „Evangelienharmonie" verbürgt uns die Fidula, und der Utrechtpsalter bildet das erste mitteleuropäische Lauteninstrument als eine Geige ab, die übrigens morphologisch an turkistanische Stücke angeknüpft werden muß. Es ist auch bedeutungsvoll, daß im deutschen Volksbewußtsein als Nationalspielmann der videlære Volker fortlebte, und daß die drei Namen für gestrichene Lauteninstrumente, fiedel, geige und harfe, germanisch sind. Dagegen müssen die germanischen Sprachen für die im hohen Mittelalter endlich eingeführten Zupflauten romanische Bezeichnungen mitübernehmen (lûte, zitôle), und die in der Bedeutung paradoxe, geschichtlich aber, wie wir sahen, unerwartet treffende bayrische Bezeichnung zupfgeige für die Gitarre beweist, daß die deutsche Sprache niemals Anlaß hatte, aus eigener Kraft ein Wort für Zupflauteninstrumente zu schaffen.

Die Folge der Wesensfremdheit aller Zupfinstrumente war, daß — genau wie die Südländer immer wieder die Fiedel zum Zupfen umrichteten — umgekehrt die Deutschen ihrerseits fort und fort den eindringenden Zupfinstrumenten den Bogen aufzuzwingen versucht haben. So sieht man seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Malereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen bei Celle) immer wieder Ansätze, die Laute zu einem Streichinstrument zu machen, man sieht als deutsche Gedanken noch im 19. Jahrhundert eine Bogengitarre mit ihrem Verwandten, dem Arpeggione, für den Franz Schubert eine Sonate schrieb, und sogar Streichzithern aller möglichen Arten. Außer der Laute im engsten Sinn, die ein paar Jahrhunderte hindurch ihrer klaviermäßigen Vielgriffigkeit wegen ein Weltinstrument war, hat ein gezupftes Lauteninstrument im Norden höchstens eine vorübergehende Modebedeutung — wie die Cister im holländischen 17. Jahrhundert — gehabt, aber nie die Rolle eines wirklichen Volksinstruments gespielt[1]). Selbst die Gitarre, um 1800 zu uns gebracht, konnte immer nur in bestimmten Kreisen, z. B. in den Münchner Künstlerzirkeln, die ja mit Italien Beziehungen unterhielten, und neuerdings bei den Wandervögeln, Fuß fassen. Die Mandoline gar, die kein vielgriffiges Instrument ist, blieb vom nördlichen Musikleben ausgeschlossen.

---

[1]) Die cisterförmige Thüringer Bergzither hat kein Streichinstrument, sondern eine Zither abgelöst.

Wir sind am Schluß. Es lag uns daran, zu betonen, daß die bisherige Auffassung eines minderwertigen Zupfens, das irgendeinmal und irgendwo von dem höherwertigen Streichen abgelöst wird, nicht standhält. Die Anfänge beider Spielarten entziehen sich der Beobachtung; sie liegen jenseits der Geschichte. In historischer Zeit herrscht eine kräftige Affinität, eine Zwangsverbindung zwischen den Geigen und den sog. primitiven und gotischen Völkern Europas einerseits und zwischen den gezupften Lauteninstrumenten und den klassisch-mittelländischen Völkern andererseits. Die Streichbogenfrage ist kein chronologisch-technisches Problem, sondern ein völkerpsychologisches.

Die Tänze des Mittelalters

Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik

Von
Johannes Wolf, Berlin

Fragen nach der Aufführungspraxis des ausgehenden Mittelalters und der Renaissancezeit sowie neuere Versuche, einen nicht unerheblichen Teil der mit Texten überkommenen Literatur den Instrumenten zuzuweisen, legen den Wunsch nahe, einmal den Bestand der ältesten zweifellos instrumentalen Denkmäler festzustellen und an ihrer Hand das Wesen der alten Spielmannskunst zu ergründen. Schon lange war sich der Forscher darüber klar, daß es sich bei der mittelalterlichen Instrumentalmusik um keine unbedeutende Praxis handeln kann. Sprechen auch die damaligen Vertreter wissenschaftlicher Erkenntnis, die Männer der Kirche, in verständlichem Gegensatz zur Weltlichkeit und zu dem ungebundenen Wesen des Spielmanntums, das noch so manche heidnische Erinnerung festhielt, nur mit großer Zurückhaltung von der weltlichen Kunst, so erfahren wir doch von ihrer Pflege in Klöstern, z. B. in St. Gallen, wo nach dem Zeugnisse Eckehard's[1]) Tuotilo alle Arten Instrumente meisterte und die Söhne der Adligen in ihrem Spiele unterwies. Vagantenlieder wie die Cambridger Lieder, Erzählungen wie die Canterbury Tales eines Chaucer[2]) werfen so manches helle Licht auf instrumentale Praxis, und chronistische Schilderungen wie die des Fra Salimbene[3]) oder die Limburger Chronik[4]) tun ihr Übriges, um lebendigstes Interesse für die Instrumentalmusik zu wecken. Dazu legen die Forderungen eines Guiraut de Calanson[5]) oder des „fabliau des deux trouvères ribaus" an die Instrumentenkenntnis eines guten Jongleurs, die reichen In-

---

[1]) De casibus Monasterii S. Galli: „Tutilo musicus sicut et socii eius, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus (nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato, fidibus edocuit) nuncius procul et prope solers."

[2]) Vgl. die Ausgabe von Jaffé in Haupt, Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. XIV u. Sonderdruck Berlin 1869.

[3]) Chronica Fr. Salimbene Parmensis. Parmae, ex officina Petri Fiaccadorii 1857, besonders S. 17, zum Jahre 1229.

[4]) Monumenta Germaniae historica IV, 1. Hannover 1883. Siehe auch Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft I, 115 ff.

[5]) Gestorben 1211. Siehe Diez, Die Poesie der Troubadours (Zwickau 1826) S. 42. Vgl. auch den Artikel von Ed. de Coussemaker, Essai sur les instruments de musique in Didron aîné, Annales archéologiques VII (1847) S. 248 ff.

strumentenaufzählungen in dem Roman de Brut[1]), im Roman d'Athis, bei Juan Ruiz, Arcipreste de Hita[2]) (1350) und ganz besonders in der Prise d'Alexandrie und dem Temps pastour Guillaume de Machaut's[3]), kurz die entwickelte Terminologie Zeugnis dafür ab, daß es sich um keine primitive Kunst mehr handeln kann. Den gleichen Eindruck gewinnen wir aus den Anführungen der Theoretiker. Nur kühl berühren zwar anfangs z. B. Notker[4]), die Musica enchiriadis[5]) und Johannes Cotto[6]) den Gegenstand. Bald aber wächst das Interesse. Im 13. Jahrhundert weist bereits Jo. de Garlandia[7]) auf die größere Beweglichkeit der Instrumentalmelodien hin; bei dem englischen Anonymus[8]) stehen wir schon einer reich entwickelten instrumentalen Praxis mit weit ausgreifenden Läufen und eigener Notation gegenüber, und Hieronymus de Moravia[9]) weiß für die Hauptinstrumente, die Rubebe und besonders die Vielle, eine ganze Reihe Stimmungen unter Berücksichtigung der Erfordernisse der Volksmusik namhaft zu machen. Dann aber kommt uns um die Wende des Jahrhunderts jener einzig dastehende Traktat des Johannes de Grocheo[10]), der, für gebildete Laien geschrieben, plötzlich die Instrumentenkunst mit ihren Formen ductia und stantipes in den Mittelpunkt alles Interesses rückt und die Vielle zum Hauptausdrucksmittel jeglicher musikalischen Übung stempelt.

Nunmehr sind wir in der Lage, an Hand von Praxis und Theorie klar zu urteilen. Lassen wir einmal alle jene hypothetischen Fälle, in denen Stimmen und Instrumente gleichzeitig oder abwechselnd wirken, beiseite, verzichten wir auch auf die Heranziehung der in ihrer ligierten Schreibung sicherlich instrumental deutbaren Tenöre, soweit uns ihr instrumentaler Charakter nicht anderweitig belegt ist, und beschränken uns mit einer Ausnahme ganz auf das überlieferte Tanzmaterial.

In der Handschrift Paris Bibl. Nat. f. fr. 22543 ist uns auf Blatt 62 die Stampida Kalenda maya von Rambaut de Vaqueiras (1180—1207) erhalten. Wie die Biographies des troubadours en langue provençale[11]) erzählen, schuf Vaqueiras dieses Lied zu Ehren seiner Herzensdame, der Schwester seines Brotherrn des Grafen Bonifaz II. von Montferrat, auf die Melodie einer Estampie, welche kurz zuvor Jongleure auf der Vielle gespielt hatten[12]). Durcharakter, strenger periodischer Bau und Wiederholung kurzer Motive fallen uns bei der Weise auf.

---

[1]) Besonders interessant ist die Schilderung der musikalischen Kenntnisse des Blegabres, des „dex des jugléors Et dex de tos les chantéors." Die Stelle ist abgedruckt bei Coussemaker a. a. O.

[2]) Vgl. Riaño, Critical and biographical notes on early Spanish music (London 1887).

[3]) Ein Abdruck der einschlägigen Verse bei Bottée de Toulmon, Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen-âge (Paris 1844) S. 105ff.

[4]) Gerbert, Scriptores I, 96ff.

[5]) Ebenda, S. 196ff.

[6]) Gerbert, II, 234.

[7]) Coussemaker, Scriptores I, 115b.

[8]) Ebenda, 328a, 338a, 339a, 362b.

[9]) Ebenda, 152f.

[10]) Sammelbände der IMG I, 65ff.

[11]) Herausgegeben von Camille Chabaneau als Bd. 10 der Histoire générale du Languedoc Toulouse 1885.

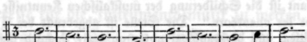
[12]) Eingehend berichtet hierüber Pierre Aubry in seiner Studie La musique de danse au moyen-âge in der Revue musicale 4e année No. 12 (15 juin 1904). Siehe auch desselben Verfassers Estampies et danses royales (Paris, Fischbacher 1907) S. 6f. Bereits 1896 hatte Restori in der Rivista musicale italiana III, 234ff. eine Übertragung der Estampie dargeboten.

Die gleichen Züge erkennen wir auch an den als Chose Tassin bezeichneten Tenóren dreier Motetten in Kodex Montpellier H 196[1]). Ohne Frage sind uns hier Bruchstücke, vielleicht auch ganze „Punkte" der difficiles res Tassyni erhalten, von denen Johannes de Grocheo[2]) bei Behandlung der stantipes spricht. Die Neigung zur Sequenz und die starke Betonung des Quartschrittes sind besonders bemerkenswert.

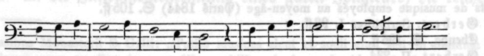
Wertvollste Belege für die Instrumentalmusik bietet die dem 13. Jahrhundert entstammende Handschrift London British Museum Harley 978. Drei zweistimmige Sätze[3]) liegen hier vor, die sich unschwer an Hand der Definitionen von Johannes de Grocheo schlechthin als stantipedes erkennen lassen. Der erste entspricht mit seinen sechs Punkten ganz der in der „Theoria" niedergelegten Beschreibung dieser Form. Der zweite läßt sich im Hinblick auf die Vierzahl der Punkte als ein Beispiel der nota oder der ductia bzw. stantipes imperfecta bestimmen. Das dritte fünfsätzige Stück muß ebenfalls der letztgenannten Gattung zugewiesen werden. In allen mitgeteilten Kompositionen ist, da es sich doch ohne Frage um Spielmannskunst, um volkstümliche Musik handelt, bewußt statt der theoretisch-gelehrten Dreiteilung der brevis eine gerade Teilung gewählt worden. Die Tonart des ersten zweistimmigen Satzes ist zweifellos Dur (ionisch). In der nota liegt teils ausgesprochenes Dur, teils Neigung zum Mixolydischen vor. Die Tonalität der letzten stantipes ist schwer zu bestimmen. Neben einem Hang zum Dorischen (Moll) tritt aber auch hier stark der Durcharakter hervor. Durchaus recht hat Jo. de Grocheo mit seinem Urteil: „non per tonum cognoscimus cantum vulgarem puta cantilenam, ductiam, stantipedem", denn durch die damals üblichen Kirchentonarten sind sie nicht meßbar. Die Melodiebildung läßt wieder straffen Periodenbau erkennen. Die Viertaktigkeit der Perioden wird scheinbar in der nota in einzelnen Punkten durchbrochen, ist aber leicht durch Verlängerung der letzten Noten von Halb- und Ganzschluß auf zwei Takte herzustellen. Beachtenswert ist die Melodik. Die meisten Weisen treten uns als diminuierte Melodien entgegen, haben Formen, die aus der Kolorierung ganz einfacher Melismen gewonnen sind. In



erkennen wir unschwer als Grundmelodie

,

in



als einfache Form

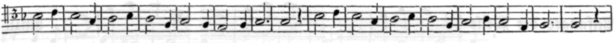


1) Eine Abschrift von der Hand Gustav Jacobsthal's besitzt die Kgl. Bibl. Berlin.

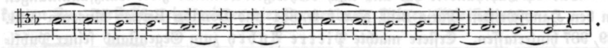
2) Sammelbände der JMG I, 99a.

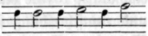
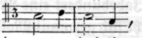
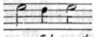
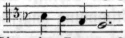
3) Faksimiliert bei Wooldridge, Early English Harmony (London, Quaritch 1897) Tafel 18 u. 19. Die Übertragungen im 2. Bande des Werkes, der von Rev. H. V. Hughes 1913 besorgt worden ist, sind zum großen Teile unbrauchbar.

und in



den schmucklosen Gang

.

Prüfen wir nun die melodische Bewegung im einzelnen, so stellen wir kleine Spielfiguren, das sequenzenhafte Weiterspinnen der Melodien sowie die Herrschaft der motivischen Wiederholung und Nachahmung fest. Gänge wie  sind durchaus instrumental erfunden. Die Satztechnik erweist sich als ein primitiver Diskant. Quintenorganum herrscht in den mittleren Partien, die Quarte und Undezime haben noch konsonante Bedeutung. Die Lehre von den semitonia subintellecta, die in engstem Zusammenhange mit dem entwickelten Diskante steht, scheint mir hier noch nicht recht anwendbar. Vom formalen Gesichtspunkte nimmt die dritte stantipes unser besonderes Interesse in Anspruch. Grundlage der ganzen Komposition bildet das Motiv , das sequenzhaft weitergesponnen eine Melodie schafft, die zuerst als cantus inferior der beiden ersten Punkte, dann in die höhere Quarte transponiert den cantus superior von Punkt 3 und 4 und schließlich rhythmisch variiert die Oberstimme des fünften Punktes bildet. Dagegen erklingen kurze Motive  oder laufende Figuren wie .

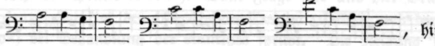
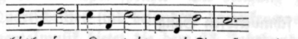
Hier gleich anzuschließen ist das dreistimmige In seculum viellatoris aus Kodex Bamberg Ed. IV. 6[1]). Unter den fünf instrumentalen In seculum-Kompositionen der genannten Handschrift nimmt es eine besondere Stellung ein. Während die übrigen stark von hoquetus-Technik durchsetzt sind, fließen hier die Melodien glatt dahin. Und was für prächtige Weisen bilden zu dem offenbar kirchlichen Tenor In seculum die Oberstimmen! Der freundliche Durcharakter, die Koloratur, die Verwendung kurzer melodischer Motive, die bald auf der gleichen, bald auf verschiedenen Stufen wiederkehren, die Erfindung der Melodien auf harmonischer Grundlage, das sind alles Züge, die für den instrumentalen Charakter dieser Stimmen in die Wagschale zu werfen sind. Die Bezeichnung als In seculum viellatoris verleiht der Komposition besonderes Interesse und gibt zugleich einen deutlichen Wink für die Ausführung.

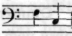
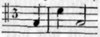
Noch ein Denkmal der reinen Instrumentalmusik kommt uns aus dem 13. Jahrhundert und ist uns in der Oxforder Handschrift Bodley Douce 139[2]) erhalten. Helles Dur leuchtet uns aus der frischen Tanzweise entgegen. Wieder treffen wir die gleichen Kriterien der Melodiebildung an, wieder herrscht Motivwiederholung und Sequenz. Und auch das kolorierende Moment tritt in dem ganzen Gange der Weise stark hervor.

---

[1]) Im Faksimile und in Übertragung herausgegeben von Pierre Aubry unter dem Titel Cent Motets du 13e siècle (Paris, P. Geuthner 1908). Das In seculum viellatoris siehe auf Bl. 63v—64r.

[2]) Siehe das Faksimile bei Wooldridge, a. a. O. Tafel 24, u. bei Stainer, Early Bodleian Music (London, Novello, 1901) I, Tafel 7.

Hinzu kommt noch die in den Rahmen eines Durklanges fallende Variierung des Anfanges der Weise , hinzu die starke Betonung des Quintschrittes: 

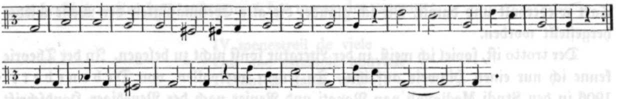
Das 14. Jahrhundert hat uns nach bisheriger Kenntnis zwei Tanzsammlungen in den Handschriften Paris Bibl. Nat. f. fr. 844 und London British Museum Add. 29, 987 hinterlassen. Erstere machte Pierre Aubry zum Gegenstand seiner Publikation „Estampies et danses royales“[1]). Ein titelloses Bruchstück, das sich aber zweifellos als der Rest einer estampie feststellen läßt, acht estampies royales und eine danse royale bilden den Inhalt. Alle unterliegen der Kolorierung; Tonzerlegung und -umschreibung sind durchweg anzutreffen. Aus kleinen Motiven setzen sich die Melodien zusammen, Wiederholung und Nachahmung bilden häufige Erscheinungen. Das Hinundherwogen der Melodie auf Quart- oder Quintintervall  oder  hebt sich als etwas Typisches aus der Melodiebildung heraus, wird zum besonderen Charakteristikum dieses Literaturausschnittes. Schwierig sind die tonalen Verhältnisse. Konnten wir im 13. Jahrhundert bei den instrumentalen Weisen fast ausschließlich Durcharakter feststellen, so zeigt sich im 14. Jahrhundert eine Mischung von volkstümlicher und kunstmäßiger Tonalität. Dur mischt sich gern mit Moll oder besser gesagt mit dem Dorischen, dessen Quarte als confinalis eine besondere Bedeutung gewinnt. Interessant ist auch der Bau der Melodien, der im großen und ganzen viertaktige Perioden aufweist; am Schlusse wird aber gern eine zweitaktige Koda gleichsam als Nachklang der Stimmung angefügt. Dieses gewisse Streben, die Perioden ausklingen zu lassen, führt auch dann und wann zu fünftaktigen Perioden. Man beobachte nur einmal die „Dansse real“ bei Aubry. Allgemein ist bei den estampies das Einlenken aller Punkte in die Schlußwendung des ersten Punktes zu beobachten.

Das Londoner Denkmal Add. 29, 987[2]) zeigt innerlich gar manche Berührungspunkte mit der Pariser Tanzsammlung, deutet aber auch über diese hinaus in vielen Beziehungen eine neue Zeit an. Acht „istampite“ liegen vor, die wie die Formen der Virginalmusik und der französischen Lauten- und Klavierkunst mit besonderen Titeln versehen sind. Hinzu kommen vier saltarelli als die ältesten Vertreter der Gattung, ein trotto und zwei freie Tanzformen mit ihren Nachtänzen. Wieder beobachten wir die stark kolorierten Formen der Melodien. Wie einfach gibt sich nicht der erste Punkt der Istampita Ghaetta, wenn wir ihn der Koloratur entkleiden:

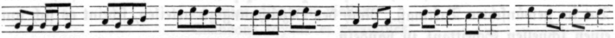


[1]) Paris, Fischbacher 1907.

[2]) Vgl. die Beschreibung in meiner „Geschichte der Mensuralnotation“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904) S. 268 ff.



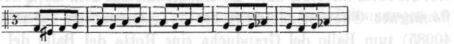
Die Melodik, in welcher rhythmische Zerlegung längerer Notenwerte einen markanten Zug darstellt, zeigt wieder die Verwendung kleiner Spielfiguren:



die mit Hilfe der Prinzipien der Wiederholung und Nachahmung weitergesponnen werden. Die Sequenz ist stark entwickelt. Man fasse nur, um ein paar Beispiele herauszugreifen, in Istampita I, 2 die Takte 8—10, 21—24 und 49—53 ins Auge:

8—10 

21—24 

49—53 

Mit Istampita IV, 4, Takt 35—39 läßt sich zugleich die Neigung zur Variation belegen:



Ein großer rhythmischer Reichtum wird angestrebt, gerade und ungerade Teilung treten uns in buntem Gemisch entgegen. Die Neigung zu Läufen ist deutlich erkennbar. Melodisch sticht wieder die häufige Verwendung des Quart- und Quintschrittes[1]), auf dem die Weise förmlich hin und her schaukelt, hervor.

Formengeschichtlich ist das erste Vorkommen des saltarello wichtig. Sein Charakter steht noch nicht fest. Ein zweiteiliger Takt mit gerader oder ungerader Unterteilung ist aber die Regel. Gleich ductia und stantipes ist auch dieser Springtanz mehrteilig. Alle vorhandenen Beispiele weisen vier bis fünf Punkte mit Halb- und Ganzschluß auf. Wie bei der stantipes, so lenken auch bei ihm alle Teile in den ersten ein, wiederholen ihn bald ganz oder nur in seinem letzten Abschnitt oder greifen auch noch auf andere Teile des Tanzes über, wie in Nr. 11 Punkt 4. Ein Prachtstück eines saltarello ist Nr. 12: in Takt 6 des ersten Teils und in den entsprechenden Wiederholungen ist in Rücksicht auf die Regelmäßigkeit des Periodenbaues der vorhergehende

---

[1]) Vergleiche für die Quarte nur: I, 2 Takt 19—20; II, 4 Takte 12, 16, 25; II, 5 Takt 20; IV, 1 Takte 6 u. 24; IV, 2 Takte 1—6, 8—10, 18—19; V, 1 Takte 28, 30; VI, 2 Takt 1—2; XI, 2 Takt 3—5 und für die Quinte: II, 2 Takt 1—3; III, 4 Takt 28—30; IV, 3 Takt 37—30; V, 1 Takte 6, 8, 62; V, 2 Takt 12—15; VI, 1 Takt 5—7; VII, 1 Takt 1—2; X Takte 1, 17, 18; XI Takte 2—4, 8—9, 12—13; XII Takt 7—8.

Takt wiederholt und damit, wie ich glaube, die alte Ebenmäßigkeit der Weise wieder hergestellt worden.

Der trotto ist, soviel ich weiß, in der Literatur sonst nicht zu belegen. In der Theorie kenne ich nur einen Hinweis auf ihn. In jenem wertvollen, von Debenedetti 1906 in den Studi Medievali von Novati und Renier nach der Venediger Handschrift Cod. Marc. lat. cl. 12 Nr. 97 veröffentlichten rhythmischen Traktate begegnet gelegentlich der Beschreibung des Tanzliedes der ballada der Vermerk: „Si quis vult quod trottetur, faciat in simili aere, sed de tempore imperfecto." Unser trotto steht in der Tat im gewünschten Taktmaß. Nach der Bezeichnung zu urteilen, scheint es sich um einen schnellen Schrittanz zu handeln.

Auch der „Lamento di Tristano" und die „Manfredina" haben eigene Züge. Sehen wir in der ältesten Suite, z. B. im Tanz mit Sprung oder Proporz, häufig die Weise des Tanzes in anders rhythmisierter Form als Proporz wiederkehren, so haben wir hier gegen Ende des 14. Jahrhunderts dasselbe Prinzip auf eine mehrsätzige Instrumentalform angewendet. Mehr oder weniger getreu tritt uns dieselbe Weise bald nur rhythmisch, bald auch melodisch umgebildet, hier zusammengezogen, dort erweitert in der rotta entgegen. Mit einer Art Variierung haben wir es zu tun. Die Herleitung des Wortes rotta von rumpere dürfte das Richtige treffen. Im 17. Jahrhundert lebt die rotta mehrfach auf. So enthält eine aus dem Besitz des Kardinals Zondadari stammende Gitarrenhandschrift des 17. Jahrhunderts (Berlin kgl. Bibl. Mus. ms. 40085) zum Ballo del Granducha eine Rotta del Ballo del Granducha, und auch das Lautenbuch von Gianoncelli aus dem Jahre 1650 bietet eine Rotta dar.

Fassen wir die Untersuchungsergebnisse der behandelten Denkmäler unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammen, so können wir folgende Charakteristika der Instrumentalmusik des 13. bis 14. Jahrhunderts feststellen:

1. das Überwiegen der Durtonart,
2. die kolorierte Form der Melodien und die rhythmische Zerlegung langer Noten,
3. das Aufstellen kurzer Motive, die sequenzenartig weitergesponnen und bald auf derselben, bald auf anderen Stufen wiederholt werden,
4. das durch mehrfache Wiederholung starke Betonen der Quarte und Quinte als melodische Intervalle,
5. die straffe Periodisierung und das Entsprechen ganzer Abschnitte mit Halb- und Ganzschluß,
6. die Neigung zur Suitenbildung.

Als ausführendes Instrument kommt nach Johannes de Grocheo[1]) vornehmlich die Vielle in Betracht. Mit ihr werden auch in den literarischen Erwähnungen die estampies, deren Tanzcharakter übrigens feststeht, in Verbindung gebracht. Schon Pierre Aubry weist auf die Verse aus Gilles de Chin, einer Dichtung von Gautier de Tournay[2]), hin:

Cil vieleur vielent lais
Canconnetez et estampiez.

---

[1]) a. a. O. S. 96.
[2]) Veröffentlicht von Reiffenberg (Brüssel 1847).

und berührt weiter jene andere aus der messe des oiseaux:

IV menestreil de viele
Ont une estampie nouviele
Devant la dame vielée[1]).

Hinzufügen läßt sich aus dem Roman du Comte d'Anjou von Jehan Maillart die Stelle:

Li auquant chantent pastourelles,
Li autre dient en vielles
Chancons royaux et estampies,
Dansses, notes et baleries.

Auch der Roman de la Violette belegt die Vielle für die Ausführung einer ganzen Reihe von Formen, unter denen die notae genannt werden:

Cil jugleor viellent lais
Et sons et notes et conduits.

Über das Instrument der Vielle erhalten wir näheren Aufschluß durch Hieronymus de Moravia[2]). Er wie der etwas später wirkende Elias Salomon[3]) betonen die Fünfsaitigkeit des Instruments. Hieronymus gibt drei Stimmungen an:

D [bordunus] Γ G d d oder
D Γ G d g
Γ Γ D c c.

Für die Tänze der Handschrift Paris Bibl. Nat. f. fr. 814 hat bereits Aubry den Nachweis geführt, daß sie durchaus in den Umfang der Vielle fallen. Auch die übrigen von mir behandelten Kompositionen sind leicht auf dem genannten Instrument ausführbar. Die Stücke der Londoner Sammlung rechnen mit dem Umfange von G bis d″. Falsch wäre es aber, die aufgeführte Literatur ausschließlich für die Vielle in Anspruch zu nehmen. Auch Flöte und Rotte haben nach den Hinweisen der Dichter ihren Anteil an der Tanzmusik.

Die als Ergebnis der Untersuchung aufgestellten Kriterien sind aber nicht nur auf die Tanzmusik zu beschränken, sondern haben allgemeine Bedeutung. Beweis hierfür bildet die älteste uns erhaltene Orgeltabulatur aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die in der Londoner Handschrift British Museum Add. 28550[4]) auf uns gekommen ist und die neben Intavolaturen vokaler Werke auch reine Instrumentalsätze enthält. Wir erkennen hier wie dort dieselben Züge: Kleine Spielfiguren werden sequenzenartig weitergesponnen, die Prinzipien der Wiederholung und Nachahmung herrschen; besonders scharf sticht die Betonung von Quarte und Quinte hervor. Gleich

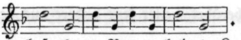
---

[1]) Vgl. Scheler, Les Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé III, 20.

[2]) Coussemaker, Scriptores I, 152^{b}f.

[3]) Gerbert, Scriptores III, 20^{a}.

[4]) Siehe die Faksimilien bei Wooldridge, Early English Harmony, Tafel 42—45.

der erste Punkt des ersten Stückes setzt ein:  Die ganz nach Art der späteren Estampien mit einem besonderen Namen belegte Komposition Petrone, in der die reiche Verwendung des Quintenorganums besonders beachtenswert ist, bietet weiter einen ganzen Strauß von Beispielen:

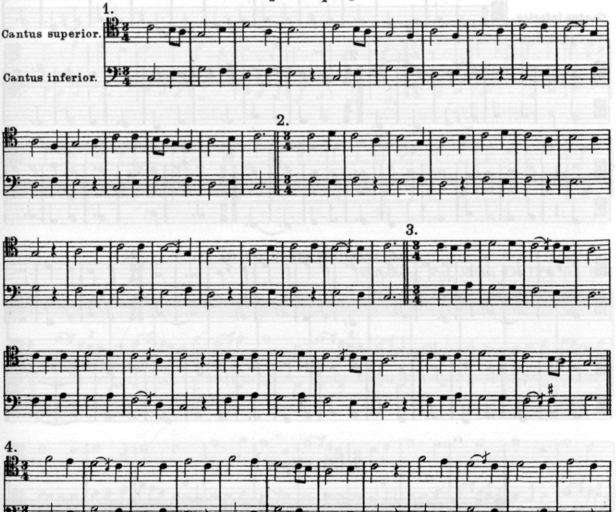


Das starke Hervorkehren der harmonischen Anschauung, die sichtbar das ganze mittelalterliche instrumentale Schaffen durchzieht, kommt gerade in solchen Stellen klar zum Ausdruck. An eine Begünstigung derartiger beliebter Melodieschritte etwa durch die Stimmung der Vielle darf angesichts ähnlicher Gänge in der gleichzeitigen Orgelliteratur nicht gedacht werden, oder man müßte gerade eine Intavolierung eines Viellensatzes annehmen. Das Natürlichere ist aber ohne Frage, auf allgemeine Charakteristika der Instrumentalmusik jener Zeit zu schließen. Funde weiterer Quellen werden sicherlich zur völligen Klärung beitragen.

Eingehende Beschäftigung verdient die alte Spielmannskunst. Hier sprudelt ein urfrischer Quell, dessen natürliche Reize auch dem Musiker unserer Zeit nicht verschlossen bleiben werden. Melodien sind hier auf uns gekommen, die den Jahrhunderten Trotz bieten.

Drei Tänze aus der Handschrift London British Museum Harleiana 978.

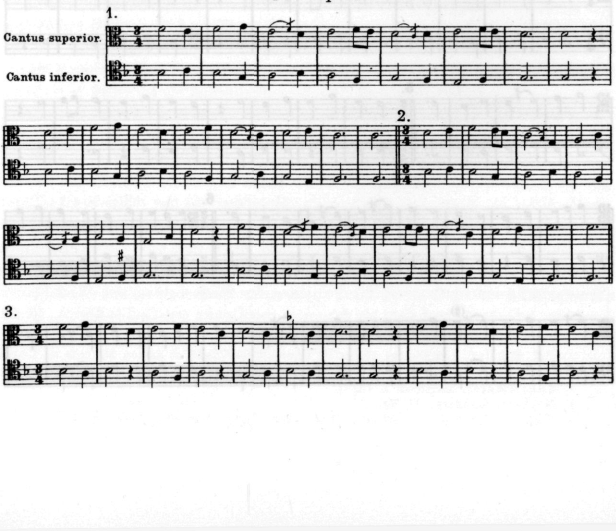
1. [Stantipes]



2. [Nota]



3. [Stantipes]





In seculum viellatoris.

Bamberg, Kgl. Bibl. Ed. IV, 6 fol. 63v

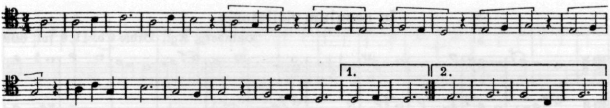


Vier Tanzbruchstücke aus Kodex Montpellier H 196.

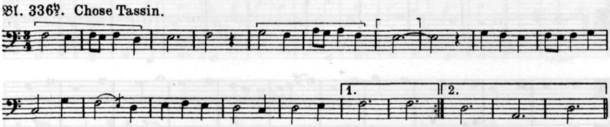
Bl. 299r. Chose Tassin.



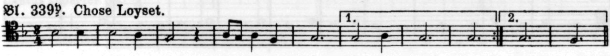
Bl. 333v. Chose Tassin.



Bl. 336v. Chose Tassin.



Bl. 339v. Chose Loyset.

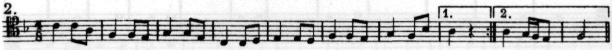


Tanz aus Oxford Bodley Douce 139.

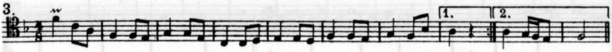
1.



2.



3.



4.

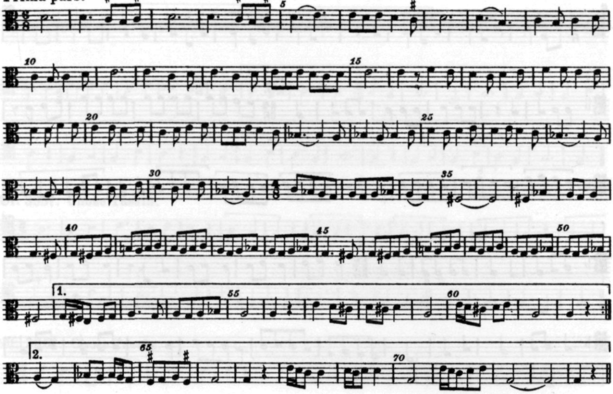



5.
1.
2.
6.
7.
8.
9.

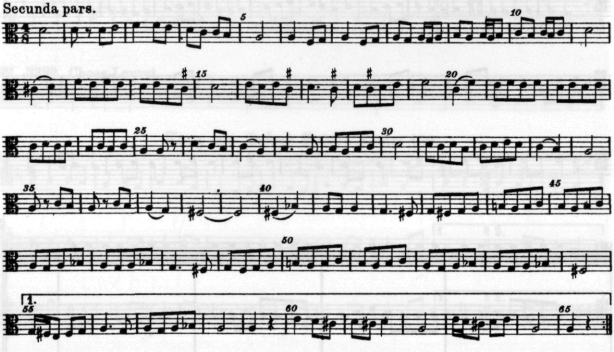
Tänze aus der Handschrift London British Museum Add. 29 987.

1. Istampita Ghaetta.

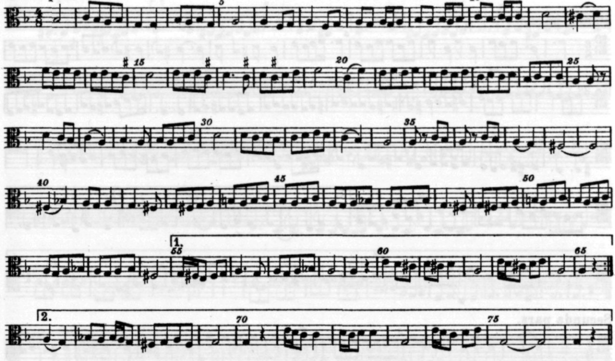
Prima pars.



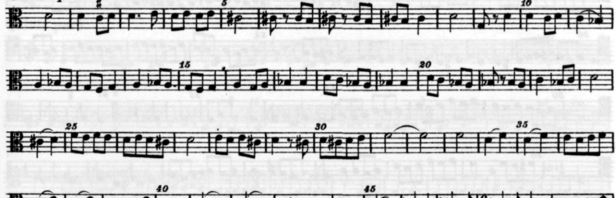
Secunda pars.



Tertia pars.



Quarta pars.



2. [Istampita] Cominciamento di gioia.

Prima pars.



Secunda pars.



Tertia pars.



Quarta pars.*



* Takt 1-40 wohl irrtümlich in der Vorlage eine Terz höher.

Quinta pars.



3. [Istampita] Isabella.

Prima pars.



* Vielleicht besser als Abschnittzeichen zu übertragen.

Secunda pars.



Tertia pars.



Quarta pars.

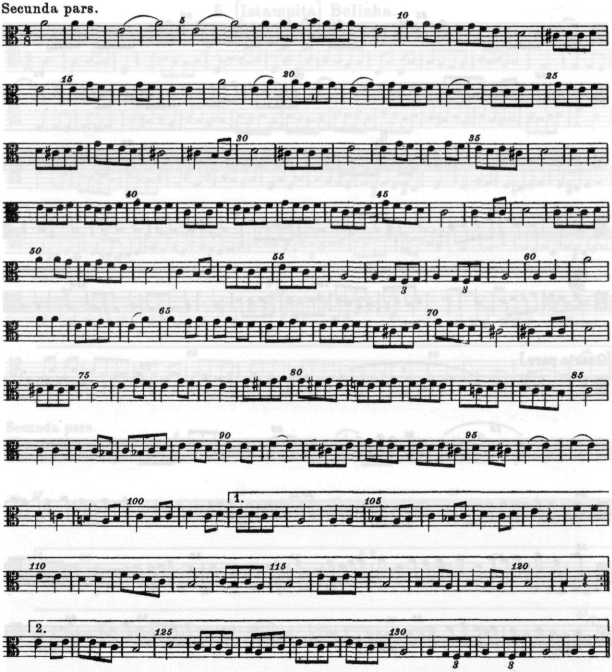




4. [Istampita] Tre fontane.



Secunda pars.

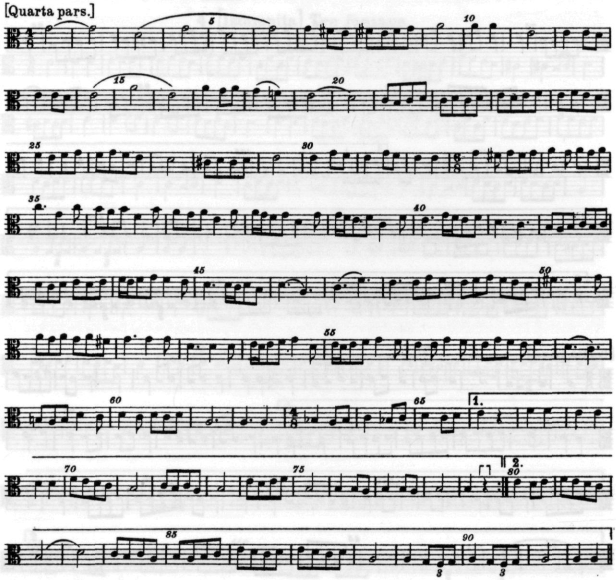


[Tertia pars.]



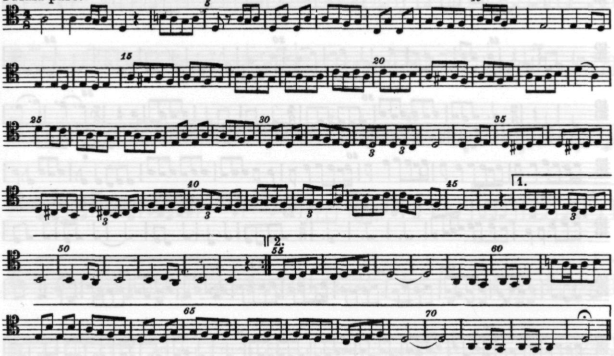


[Quarta pars.]



5. [Istampita] Belicha.

Prima pars.



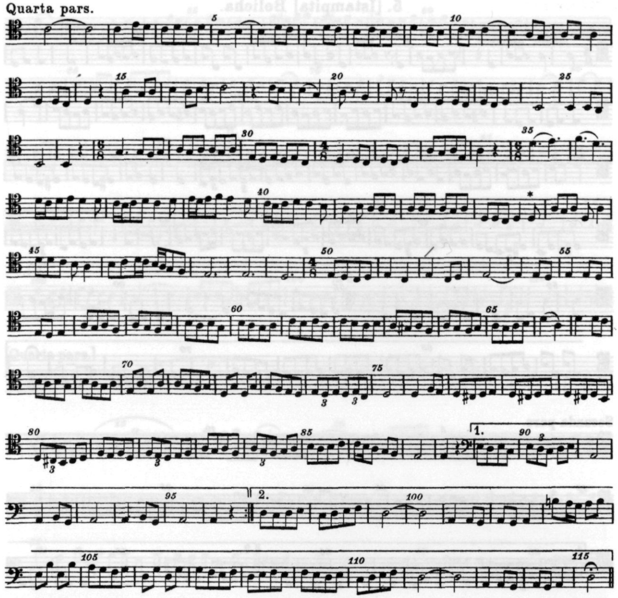
Secunda pars.



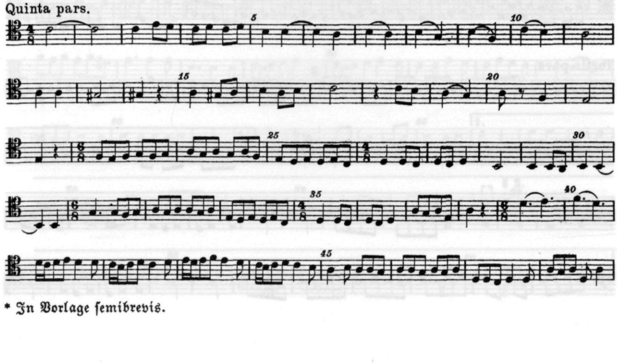
Tertia pars.



Quarta pars.



Quinta pars.



* In Vorlage semibrevis.



6. [Istampita] Palamento.

Prima pars.



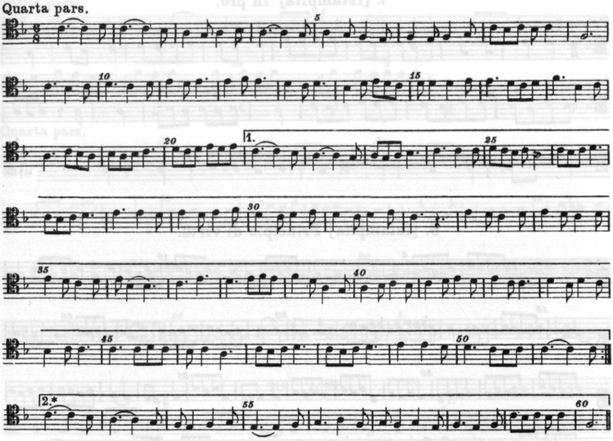
Secunda pars.



Tertia pars.



Quarta pars.



Quinta pars.



* Irrtümlich bezeichnet als chiuso terza et quarta pars.

7. [Istampita] In pro.

Prima pars.



8. [Istampita] Principio di virtu.

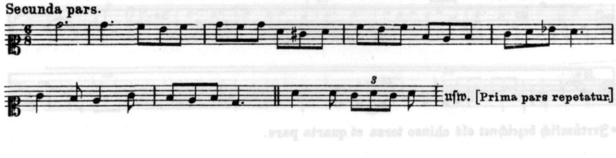


9. Saltarello.

Prima pars.



Secunda pars.



Tertia pars.



usw. [Prima pars repetatur.]

Quarta pars.



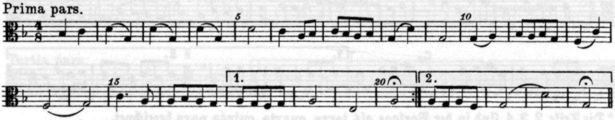
usw. [Prima pars repetatur.]

10. Trotto.

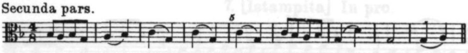


11. Saltarello.

Prima pars.

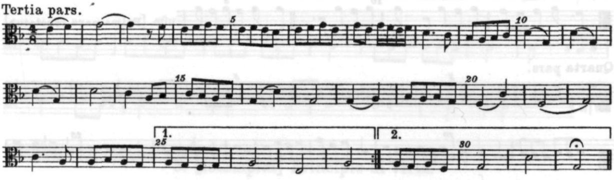


Secunda pars.



[Prima pars repetatur.]

Tertia pars.



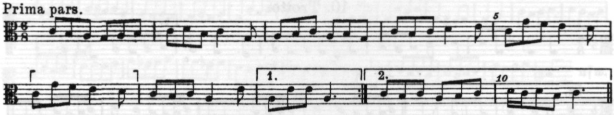
Quarta pars.



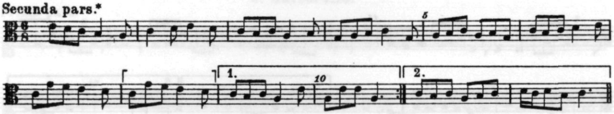
[Tertia pars repetatur.]

12. Saltarello.

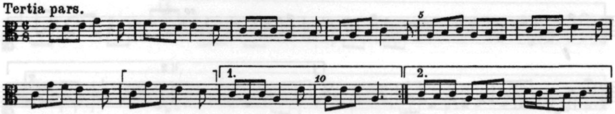
Prima pars.



Secunda pars.*



Tertia pars.



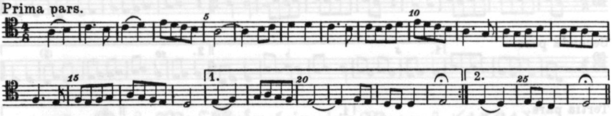
Quarta pars.



* Die Teile 2, 3, 4 sind in der Vorlage als terza, quarta, quinta pars bezeichnet.

13. Lamento di Tristano.

Prima pars.



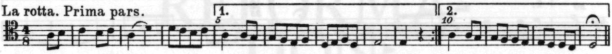
Secunda pars.



Tertia pars.



La rotta. Prima pars.



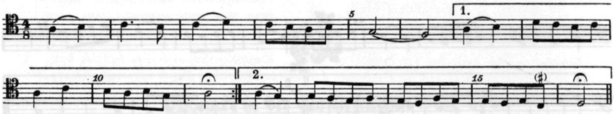
Secunda pars.



Tertia pars.



14. La Manfredina.



Secunda pars.



Tertia pars.



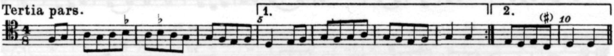
La rotta della Manfredina.



Secunda pars.



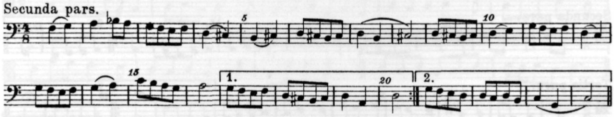
Tertia pars.



15. Saltarello.



Secunda pars.



Tertia pars.



Quarta pars.



Das Musikkränzlein in Worms (1561)

Von

Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald

Unsere Kenntnis von bürgerlichen Musikgesellschaften, wie sie Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland zuerst entstanden[1]), wird durch eine kleine Druckschrift (12 Blatt, 15 × 10 cm) erweitert, die jüngst in den Besitz des Verfassers gelangte und den Titel trägt:

REFORMA-
TION.
Lob vnnd satzung der Ed-
len vnd lieblichen Kunst der Musica
Wie sie in der Singer gesellschafft al-
hie zu Wormbs gehalten werden
in Reymen gestelt durch Ca-
sparn Scheyten Pedagogum
zu Wormbs Anno 1561.

Gedruckt in der Curfürstlichen Stat
Heydelberg bey Johann Kholen
Wittfrawen.

Wenn der Inhalt auch nichts für die Art solcher „Kränzlein" wesentlich Neues bietet, verdient das Heft doch Beachtung, weil es sich um die früheste bisher nachgewiesene derartige Gesellschaft handelt[2]), und zwar in Worms, einer der ersten Pflege-

---

1) Vgl. Denkmäler Deutscher Tonkunst II. Folge, VI. Jahrg., 1. Bd., S. XV f.; W. Nagel, „Die Nürnberger Musikgesellschaft" in Monatsh. für Musikgesch. XXVII. Jahrg., Nr. 1; M. Seiffert, „Die musikalische Gilde in Friedland" in Sammelb. d. JMG, I. Jahrg., S. 142 ff., und die dort erwähnten Schriften.

2) Das Nürnberger Kränzlein entstand erst 1568, vgl. M. Seiffert, a. a. O. S. 142, Anm. 5.

stätten auch des Meistergesanges, und eine Kränzleinssatzung im gleichzeitigen Druck aus dem 16. Jahrhundert, soviel sich feststellen ließ, bisher noch nicht zum Vorschein gekommen ist.

Den Druck veranlaßte, wie aus der an die „Herren Stedtmeister, Burgemeister und Rath der heiligen Frey Reichs Stat Wormbs" gerichteten, aus Heidelberg, Sontag Cantate 1561 datierten Widmung hervorgeht: „Johann Kayser E. F. H. Procurator und Bürger zu Wormbs"[1]). Er habe, teilt er mit, immer auf eine Gelegenheit gewartet, sich dankbar zu erweisen. „Nach dem aber under andern Freyen künsten und Tugenden zu zier guter Polliceien und bevorab der Kirchen, die hochgelobte Music durch E. F. W. mit ungesparten kosten befürdert und durch die Burgerschafft und sonst gelerte Personen so derselben Kunst anmütig erhalten, gepflantzt und continuirt. Do dann auch ich hin und wider von den jenigen außlendischen, so jeder etwan zu solcher Musicgesellschaft sint berüffen worden, dis werck hab hören rühmen und loben, hat mich für gut angesehen dise in beider sprach Reimen und Carmina in druck außgehen zu lassen, und E. F. W. als meinen großgünstigen und gebietenten Herrn dasselbige in undertheniger gehorsam zu dedicieren, Damit ein E. Rath darmit geziert die cantores dahin verursacht das sie solch Werk continuirn, auch andere und sonderlich die jugent darzu gelockt und gereitzt, unnd also dise edle Kunst in ehren gehalten werde."

„Lob und Satzung" sind in Versen abgefaßt. Der erste Teil mit der Überschrift: „Reformation der Musica zu Wormbs" läßt nicht unbedingt den Schluß zu, daß die Gesellschaft selbst neu gegründet worden ist; sie mag bei Drucklegung der Satzung schon einige Zeit bestanden haben; jedenfalls scheinen „gsatz und statuten" eben erst geschaffen worden zu sein. Nach ausführlicher Darstellung von musikalischen Erscheinungen in Bibel, Mythos und Natur wird im Schlußteile auf die Musik in Worms und das Kränzlein eingegangen.

Darum helt man der Music kron
Zu Wormbs in diser werden Stat,
(Gefalt auch eim ersamen Rath)
Damit nit auch die Edle kunst
In abgang kem wie andere sunst.
So kunst ietz elend geht nach brot/
Vnnd ir beschutzer leiden not.
Darneben das auch het die jugent/
Das sie ergetzet in ehr vnd tugent
Dardurch Gott allezeit würd geprisen
Auch frembden leuten ehr bewisen/
Darumb ein Krentzlein geht herumb/
Biß es ringßweis auff jeden kum
Das hat gemacht ein Junckfraw schon
Genetzt vom brünnlein Helicon
Darmit krönt sie jrn Diener werdt
Der zu der Edlen kunst begert
Begabt in auch mit namens schein
Nent in der Singer König sein
Der also dann berait ist worden
Gibts einem andern in dem orden.

So nun die kunst ist Reguliert
Mit grund vnnd orden wolgeziert

Soll dise geselschafft zuuoran
Jr gsatz auch vnnd statuten han

Damit mißbrauch der hellisch bot
Mit diser kunst nit treib sein spot

Darumb ist aus der Singer zal
Auff vier personen glegt die wal

Die ir artickel fassen recht
Wie mans fürthin soll halten schlecht

Die haben sich gewidert nicht
Vnnd dise puncten zugericht

Als hie hernach volgt stück vor stück
Wers hört der wünsch den singern glück.

[1]) Über ihn hat sich ebenso wenig wie über den Verfasser des Schriftchens, Kaspar Scheyt, etwas ermitteln lassen. Wie denn überhaupt zur Zeit nur eine vorläufige Mitteilung gegeben werden kann; die durch den Krieg bedingte anderweite Betätigung verhindert den Verfasser an abschließenden Forschungen.

Selbständig schließt sich in 24 ungleich langen Abschnitten die Satzung (Ordinantz oder Singer-Krantz) an, welche in unverkürztem Abdrucke hiermit vorgelegt wird.

1. ERstlich sollen alle Herrn vnd freünd,
Singer vnd helffer wer sie seind,
Der kunst gönstig vnnd zugethan
Wie vor / im zetel pleiben stan /
Auch dise puncten halten vest /
Vnd bey der Music thun das best.

2. WEr aber nit geleben wolt /
All disen stücken wie er solt:
Sonder mütwillig vbergehn /
So er vermant wird abzustehn /
Dardurch zurüttung eingefürt
Würd / vnnd sein vbermut gespürt
Dem soll man gütlich dancken ab
Damit die gselschafft friden hab.

3. WO auch ein newer zu vns stelt
Dem solch gewonheit wolgefelt
Soll sich anzeigen nach gepür /
Denn halt man solchs den Singern für /
Mit deren Rhat er angenomen
Soll werden vnd in zetel komen.
Dann soll man jm zu dem eingang /
Singen zur ehr ein gut gsang
Darnach er sich gantz freündlich stell
Vnd sey der Music eydgesel.

4. AVch soll die macht ein jeder han /
So diser kunst ist zugethan /
Das er ein guten freünd mit bring /
Der frölich sey vnd guter ding /
Vmb seinen pfening mit vns zech /
Vnd mach darbey kein vngerech
Was aber seind vnrüwig gest
Laßt man sie drauß / das ist das best.

5. Vnd so man helt ein Singerey
Vnd man das Krentzlein gibt darbey
Vnd etwan ein auslendisch man
Der kunst des singens zugethan /
Dem rüff die Music auch herbey
Vnd halt in darnach jrten frey.
Jm soll yeder in sonderhait /
Auch sein zu zucht vnd ehr bereit /
Ein guten Wandel jeder für
Das man die krafft der Music spür.

6. DEm König sey auch frey gestelt /
Zuhalten wo es jm gefelt
Sein krentzlein / wo er das verricht /
Soll man kein ort bestimmen nicht.
Nach jeder zeit vnnd gelegenheit /
Schick ers zu besser gelegenheit.

7. DEr König soll auch schicken auß
Sein Pedellen zu jedes hauß /
Der jeden lad in sonderheit
Wie jm der zetel gibt bescheid
Wo das der König vbersicht
Die straff soll man jm schencken nicht.
Fehlt es aber an dem Pedellen
So straff man auch den selben gsellen.

8. DEr König soll auch jeden binden ein
Das er bald on verzug erschein
Zu einer vhr / an solcher stat
Die jm der König ernennet hat /
Soll auch kein Singer mit verzug
Zur Music hindren seinen flug.
Wer sonst zum singen kompt zu spat
Vnd des nit krefftig vrsach hat /
Soll in der straff der Singer stehn /
Das er ein andermal lehrn gehn
Vnd eil sich auff der Singer straß /
Das man die wehr nit feyrn las.

9. Vmb ein Vhr soll der König frisch
Die Partes legen auf den Tisch
Vnd guten gsang zuwegen bringen /
Das gibt den Herren lust zu singen.
Darbey stell brot vnd guten wein /
Die keel soll ja nit trucken sein.

10. WO müglich auch zu den Concent,
Das man möcht haben instrument,
Die soll man da auch hören lon /
Dem gsang gibt es ein schönen thon /
Sie haben schöner seyten vil /
Grob / mittelmessig vnd subtil.
Müssen doch also sein gericht /
Das Dissonantz da laute nicht.
Solch einigkeit die lehrt vns wol /
Wie man sich fein vertragen soll /
Der alt und jung / arm vnd reich
So leben sie in friden gleich.

11. WEil dann die zeit so edel ist /
Sollen bald die singer sein gerist
Vnd starlich nemmen irn anfang
Mit einem Göttlichen gesang
Von hertzen solches von in gescheh
Das man die wort vnd gsang nit sch meh
Vnnutz geschwetz / vnzeitig spil
Verhindern gutes singens vil.
Ein gutes stuck sing man zu end /
Dan geh ein jeder heim behend.

12. Vnnd weil das krentzlein jeder frist
Nit essens halb angfangen ist
Allein das man ein bißlin hab/
Das zweilen sich ein Singer lab.
Soll der König auff seinem Tisch/
Gebratens geben oder Fisch/
Allein ein essen vnd nit meh/
Darbey auch keß vnd birn sthe/
Vnd ander Frücht nach jeder zeyt/
Wer vnbeniegt darüber geit
Die straff man in zugeben treib
Der vberfluß vermitten pleiv.

13. DEmnach zutrincken vber hand
Genomen hat in teutschen land/
Soll keiner dem andern also bringen/
Das er in zubescheit wöll dringen.
Sonder in gütlich trincken lan/
Was sein natur wol dulden kan.
Das er kein schuld vnd vrsach sey/
Seins nechsten last vnd füllerey/
Wer mit gewalt wolt sauffen zu/
Den lehrt ein Esel vnnd ein Ku
Das sie mehr hand verstand dann er/
Vnd hört nit zu der Music her.

14. ZAnck/ hader neid vnd argen list/
So der Music zu wider ist
Auch zwitracht/ spot/ vnd lesterwort/
Sol man nit hörn an disem ort
Noch etwas das ein gsang zertrent/
Vnd solche liebliche Music schent/
Auch disputiern werd verhüt
Das sich zum gsang nit reimen thüt/
Wer aber solchs bringt auff die ban/
Der straff vnd Peen nit soll entgan.

15. DAnn soll der König lassen schweben
Sein krentzlein grün vnd vbergeben
Eim andern aus der Singer schar
Vnd setzen auff sein schönes haar
Das in erfrew der schön anplick
Sein haupt der gut geruch erquick/
Das soll geschehen nach dem gelach/
Das man auch etwas sing darnach/
Zur sechsten stund in grüner zeyt/
Vmb fünffe/ wan es flocken geit.

16. DEr König soll nit vbergan/
Sein krentzlein oder rugen lan
Lenger dann in vierzehen tag/
Es sey dann das man kuntschafft trag
Das ers nit eh hab schicken mögen/
Dan soll man jm kein straff aufflegen.

So es durch vnfleiß wird verlaßt
Dardurch die Music hat gefaßt/
Soll man in offentlich verklagen
Vnd er des auffzugs sich vertragen.

17. DEm newen König soll zu danck/
Erklingen bald ein schön gesang
Der krönung vnd den krantz zu ehrn/
Will er dan etwas sonders hörn
Welchs stuck er dan von jhn begert/
Soll er von Singern sein gewert.

18. NAchden man dan hat speis vnd tranck
Gebraucht/ sing man ein lobgesang
So dan der jrten würd gedacht
Zwelff pfening ist der Taxt gemacht/
Des andern kostens ist man frey/
Der König zal was vberig sey.

19. KEin balger/ zancker/ neidisch gsellen/
Meutmacher die vnfrid anstellen.
Dardurch die gesellschafft vnrw hat/
Soll hie nit haben platz noch stat.
Auch bey Gott schweren, fluchen schelten/
Soll in diser gselschafft gar nit gelten.
Wer aber ist des balgens vol/
Der zieh in krieg da fint ers wol.

20. ZV halten alles obgemelt/
Soln etlich sein dazu erwelt.
Vnd all mit namen sein ernent/
Erstlich ein Superattendent/
Zwen Exequutores darneben/
Zu straffen all die widerstreben
Letzlich auch ordnen ein Pedellen/
Ein frommen vnuerdroßnen gsellen/
Die vier Personen auserlesen/
Sollen jr ampt trewlich verwesen.
Das on ansehung der Person
Eim wie dem andern werd gethon.

21. WEr den straffwirdig wird gemelt/
Soll der gelselschafft vorgestelt
Sein vbertretung dan geschetzt/
Darauff entlich ein straff gesetzt.
Vnd was dan krefftig wird erkent/
Dem Fisco werden zugewent.

22. AVch die Exequutores beyd
Auff jres Syndici bescheid
Mit ernst jm sollen behülfflich sein
Die straff vnd peen zubringen ein.
Auch welcher hat ein straff verschuldt/
Soll sie gern tragen mit gedult
Wer freuenlich wolt widerstreben/
Der soll die straff dan zwifach geben.

23. DIß ordnung sich zu lesen zimt/
Wen man ein newen gsellen annimbt
Auch so man eim ein ampt auflegt
Oder sich sonst ein span zutregt/
Das niemand sich damit beschön/
Er wiß nit in der ordnung stehn/
So er ein grobes stuck verbrecht/
Dardurch das Singen wird geschmecht.

24. In summa wer begert hierein/
Vnd lust beim singen hat zusein/
So er will anderst sein ein Christ/
Soll vben was da Göttlich ist/
Freindlich vnd erbar er sich stell/
Sey ehrlich vnd ein gut gesell.
Mit singen er kein misbrauch schmück/
Oder dardurch deck seine dück/
Ein geistlich freud hierbey er such/
Wie Paulus lehrt in seinem buch.
Gott lob vnd sing mit seinem mund/
Vnd das es geh von hertzen grund.
Danck Gott vmb sein grose gütigkeit
Zu solcher freud sey er bereit.
Was aber los vnd schentlich ist/
Dem zucht vnd erbarkeyt gebrist/
Auch guten text nach seinem sinn
Auff weltlich weiß zu deuten hinn.
Mit Gottes wort vnd seim gesatz/
Zu treiben spot vnd lautern gatz/
Ist rechter Music nit gemeß/
Besser wer das man müßig seß.
Sonder leg seinen vleiß vnd mut/
Auff das zur tugent leisten thut/
So pleibt der kunst ein rechter nam
Das sie milt mach vnd tugentsam/
Wer das zu thun mit ernst begert
Ist alles lobs vnd ehren werd/
Der wird nach der Posaunen schall
Auch singen mit den heiligen all.
Mit lob vnd süßen harpffenschlag/
Den höchsten preisen nacht vnd tag.
Wie das Johannes schreiben thut/
In seiner offenbarung gut/
Da ist die ewig himmlisch freud/
Den außerwelten vorbereit/
O Herr hilff vns zu diser straß/
Verleih vns auch on vnderlaß/
Das hie dein nam geheiliget werd/
Mit lobgesang auff diser erd.
Das wir in gutem gwissen stehn/
Wann wir vor den gericht sollen gehn/
Lob/ ehr vnd pereiß sey deinem namen/
Ein jeder Singer sprech nun Amen.
So endet sich diß ordinantz/
Vnd ist genant der Singer Krantz.

Organisation der Gesellschaft, die allgemeinen Grundsätze und auch viele der Einzelbestimmungen sind also schon hier im wesentlichen die gleichen wie in den zum Teil viel späteren, bisher bekannt gewordenen Satzungen ähnlicher Gesellschaften. Die Einrichtungen der Meistersinger sind zum Teil unverändert, zum Teil umgestaltet übernommen; auch manche Institutionen der alten Musikergilden wirken nach; schließlich erfordert die Verfolgung des gleichen Zieles die gleichen Mittel.

Zweck des Kränzleins ist die Ausübung der Musik zum Lobe Gottes, zur Ergetzung der Jugend und zur Ehrerweisung an „frembde Leute". Die im „Zetel" verzeichneten Mitglieder heißen Herren, Freunde, Singer und Helfer (1). Der jedesmalige Inhaber des Kränzleins wird als König bezeichnet (17). Für die Befolgung der Satzung sorgen der Superattendent, zwei Exequutores und der Pedell (20); bei Strafverfahren wirkt ein Syndicus mit (22).

Aufnahme in die Gesellschaft erfolgt nach Meldung und Befürwortung von zwei Singern durch Verzeichnung in dem „Zetel" (3). Bei dieser Gelegenheit und ähnlichen Anläßen wird die Satzung verlesen (23). Wer die Bestimmungen der Satzung trotz Vermahnung nicht einhält, wird ausgeschlossen (2). Zu den Zusammenkünften können die Mitglieder „ein guten Freund" mitbringen, der aber nicht stören darf und seine Zeche selbst bezahlen muß (4). Ein „außlendisch Mann", der der Kunst des Singens zugetan ist, kann zum Aussingen des Kränzleins geladen werden (5). Die Zusammenkünfte sollen alle 14 Tage (16) an einem vom Könige zu bestimmenden Orte (6) stattfinden. Jeder wird dazu auf Anordnung des Königs durch den Pedell geladen (7).

Der Beginn ist auf 1 Uhr (9), der Schluß auf 6 Uhr, im Winter auf 5 Uhr festgesetzt (15). Man beginnt mit einem „göttlichen Gesang" und schließt mit einem „guten Stück". Der König hat für Wein und Brot zu sorgen (9); auch für die eigentliche Mahlzeit, die einfach gehalten sein soll (12). Jeder Teilnehmer hat dazu 12 Pfennige beizutragen (18). Nach dem „Gelach" soll ein Lobgesang angestimmt werden und sodann die Kränzleins Übergabe erfolgen (18; 15). Dem neuen König zu Ehren ertönt ein Gesang, dem ein Stück nach seiner Wahl folgen kann (17). Zahlreiche Vorschriften über das Verhalten bei den Zusammenkünften (auch hier findet sich schon das Verbot des Zutrinkens) und Strafandrohungen vervollständigen die Satzung, die hier und da den Humor des Kaspar Scheyt erkennen läßt.

Bedauerlicherweise gibt auch diese Satzung keine Nachricht darüber, was und wie musiziert worden ist. Nur in der zehnten Vorschrift wird von der Mitwirkung von Instrumenten „zu den Concent" gesprochen. Es handelt sich offenbar um die Begleitung des Gesanges nur durch Lauten.

Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts
für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches

Von

Max Seiffert, Berlin

Die Bemühungen, von der Frühe des a cappella-Zeitalters aus seine so vielfach bezeugte Praxis instrumentaler Begleitung in ihrer Entstehung und Weiterbildung aufzuklären, sind anscheinend auf einem toten Punkte angelangt. Behauptung[1]) und Widerspruch[2]) stoßen hart auf einander; für einen Ausgleich beider Anschauungen eröffnet das rein musikgeschichtliche Quellenmaterial keine sichtbare Möglichkeit. Auch dem Versuche, eine Anzahl gewisser Werke der bildenden Kunst alter Zeit für die Lösung des Problems ins Treffen zu führen, ist der Erfolg allgemeiner Zustimmung nicht beschieden gewesen; es fehlt ihnen letzten Endes doch an zwingender Beweiskraft, da die dargestellte instrumentale Aufführungspraxis nicht auf bestimmte, uns bekannte musikalische Werke bezogen werden m u ß.

Die vorliegende Studie unternimmt es nun, der Frage vom entgegengesetzten Ende aus näher zu treten. Wir kennen aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Bildern, die in Verkettung mit den dargestellten Vorgängen vollständige Musikstücke mit allen Merkmalen ihrer Aufführung darbieten. Soweit andere Forscher[3]) sie benutzt haben, bewerteten sie diese lediglich als Quellen für die Musikstücke; alles Drum und Dran ließen sie unbeachtet. Gerade dies ist es aber, dessen eingehende Betrachtung für uns von Nutzen ist, bezeugt es uns doch zum ersten Male die Anschauungen und Gewohnheiten der angegebenen Zeit nicht als Prinzip an sich, sondern im engsten Zusammenhange mit der dafür geschaffenen Musik selbst. —

Über drei Jahrhunderte zurück lenken diese Bilder unsern Blick auf eine alte Kulturstätte hin, deren politische Zukunft, wie so oft schon, auch jetzt wieder einmal mit Waffengewalt entschieden wird: das belgische Land mit Brüssel und Antwerpen im

---

1) Arnold Schering, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912, und Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914.

2) Theodor Kroyer, „A cappella oder Conserto?" in der Festschrift für H. Kretzschmar, Leipzig 1918, S. 65 ff.

3) Th. Böttcher, „Musiknoten auf Kupferstichen" in den Monatsheften für Musikgesch. VIII, S. 121 ff.

Vordergrunde; — in eine Zeit hinein, die erfüllt war von dem großen Kampfe, den die niederländischen Nordprovinzen zu Wasser und zu Lande gegen Spaniens Gewaltherrschaft, zugleich auch gegen Frankreichs und Englands machtlüsterne Übergriffe für ihre Selbständigkeit führten; — besonders auf den Abschnitt des damaligen Völkerringens, der etwa von der Belagerung Antwerpens durch Alexander Farnese 1584 bis zu Alberts und Isabellens Huldigung in Belgien 1602 reicht.

Für die niederländische Kunstgeschichte bedeutet diese kurze Spanne eine Zeit ruhiger Sammlung vor neuer Erhebung. Das gilt von der Malerei, die erst seit Beginn des 17. Jahrhunderts unter den Rubens, Rembrandt, van Dijck das Morgenrot ihrer klassischen Blüte aufsteigen sieht, wie von der Musik, wo der Hauptrepräsentant niederländisch-deutscher Tonkunst im 16. Jahrhundert, Orlando Lasso, von dem Amsterdamer Sweelinck, dem „Hamburgischen Organistenmacher", abgelöst wird. Ungemein fleißige Betriebsamkeit einer großen Zahl kleinerer Meister erfüllt diese letzten Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende. Die Pflege der überkommenen Kunstübung ist die Richtschnur ihres Schaffens; doch fehlt es auch nicht an aufblitzenden neuen Ideen, die teils in die Zukunft weisen, teils vereinzelte Erscheinungen bleiben, — ein Merkmal, das Übergangszeiten der Kunstgeschichte häufig genug kennzeichnet. Eine von diesen Ideen fesselt uns besonders, weil sie die Schwesterkünste der Malerei, Graphik und Musik in einer so engen und innigen Vereinigung zeigt, wie sie nie zuvor und selten nachdem gefunden wird.

Im 16. Jahrhundert blühten neben der Kirchenmusik Lied, Lautenspiel und Tanz; in heute ungekanntem Maße durchdrang die Musik als unentbehrliches Kulturelement alle Schichten der Gesellschaft, das gesamte öffentliche und private Leben. Die zahllosen älteren niederländischen Bilder unserer Museen und Sammlungen bekunden dies Verhältnis aufs nachdrücklichste. Begnügten sich aber die meisten alten Maler damit, die musikalischen Beziehungen des von ihnen dargestellten Gegenstandes durch mehr oder weniger originalgetreue Wiedergabe von Instrumenten und Musiknoten, durch Gesangs- und Tanzgesten anzudeuten[1]), so setzte sich eine kleine Gruppe von Malern jener Zeit über alle etwaigen ästhetischen Bedenken hinweg und brachte wohlgemut ganze Musikstücke auf ihren Bildern an, bestrebt, den geschauten Vorgang gewissermaßen in restloser Wirklichkeit sich abspielen zu lassen. Den ersten Anstoß und die meisten Beispiele dazu gab, soviel ich sehen kann, der Antwerpener Meister Maarten de Vos, dem sich mit vereinzelten Werken der Brüsseler Jodocus van Winghe, der Antwerpener Jakob de Gheyn, Joh. Stradanus aus Brügge und der Münchener Hofmaler Petrus Candidus, Niederländer von Geburt, anschlossen. Die Kompositionen, deren sie hierfür benötigten, lieferten ihnen bekannte oder befreundete Musiker, hauptsächlich die Antwerpener Cornelis Verdonck und Andreas Pevernage, weiterhin der Leidener Organist Cornelis Schuyt, ein sonst unbekannter Dirk Raymundi und Orlando Lasso.

Die Stoffe dieser musikalischen Bildwerke gehören zumeist dem Vorstellungskreise der biblischen Geschichte an, wie der Harfe spielende König David, König Salomo

1) Vgl. auch Hugo Leichtentritt, „Was lehren uns die Bildwerke des 14. bis 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?" in den Sammelbänden der IMG VII, S. 315ff.

als Sänger des Hohenliedes, die Verheißung der Geburt Christi mit den Lobgesängen Marias, ihrer Gefreundten Elisabeth und der Engel bei den Hirten auf dem Felde, sowie die Anbetung des apokalyptischen Lammes. Der kirchlichen Legende entstammt die Darstellung der hl. Cäcilie. Endlich ist noch die Gattung der Allegorie vertreten. Das sind also Stoffgebiete, die ebenso das lateinische Schuldrama des 16. Jahrhunderts und das Oratorium vom Anbeginn bis zu Händels klassischen Werken nachhaltig befruchtet haben.

Mit derselben naiven Unbefangenheit nun, mit der die alten Meister die Modelle für ihre Gestaltungen in ihrer eigenen nächsten Umgebung suchten und von hier Gewandung und landschaftlichen Hintergrund entlehnten, stellten sie auch das zugehörige musikalische Milieu her. Die Aufgabe, die früher das Spruchband erfüllte, brauchte ja nur dem Stimmblatt des Sängers oder dem alle Stimmen vereinigenden Chorbuch übertragen zu werden. Daraus musizieren denn David und Salomo, Maria, die Engel und die auferstandenen Heiligen allesamt selbstverständlich Musik des 16. Jahrhunderts, mit Bewegungen und in Gruppierungen, deren natürlichen Verlauf und Kunstgerechtheit die Maler in Kirche und Haus täglich genügend beobachten konnten. Eben dies ist der Grund, weshalb man sich nicht damit begnügen darf, die so entstandenen Bilder lediglich als malerische Kunstwerke zu würdigen; sie sind für uns noch mehr: musikgeschichtliche Dokumente. Mag die Kunstgeschichte technisch und ästhetisch über sie ihr Urteil fällen, wie sie wolle, das positiv Wertvolle, Bedeutsame und Bleibende an ihnen ist ihre Beweiskraft für die niederländische Musikpraxis am Ausgang des 16. Jahrhunderts.

Ehe wir uns der Betrachtung ihrer Art und Weise zuwenden, müssen wir jedoch dem kunstgeschichtlichen Nebenpfad noch eine kurze Strecke weiter folgen.

Die farbigen Originale der Bilder wären uns alle bis auf eines, das in Cannstatt (Württemberg) als Altarschmuck erhalten geblieben ist, unbekannt, hätten nicht damalige Kupferstecher, die Photographen ihrer Zeit, durch Nachbildungen für ihre weitere Verbreitung und leichtere Erhaltung gesorgt. Die überwiegende Mehrzahl der Blätter verdanken wir dem Stichel Johann Sadeler's. In Brüssel 1550 geboren, anfänglich als Waffenätzer in der Werkstatt seines Vaters tätig, ging er mit zwanzig Jahren zum Kupferstich über, kehrte nach Beendigung seiner Studienreisen nach Antwerpen zurück, wirkte dann nacheinander in Frankfurt a. M., Cöln, München und ging schließlich nach Italien, wo er 1610 in Venedig starb. Seinem Beispiel folgten mit je einem Blatt der Antwerpener Philipp Galle und der vermutlich aus Leiden gebürtige Zacharias Dolendo. Antwerpen war damals eine Hauptpflegestätte des niederländischen Kupferstichs. Stecher, wie Hieronymus Cock nebst Schülern und die Gebrüder Wierix, brachten hier mit ihren Arbeiten eine Industrie hoch, die fast alle katholischen Länder mit religiösen Darstellungen versorgte. Schloß sich Sadeler ihrer Richtung in vielen Stücken an, so führte ihn der Nachstich der de Vos schen Bilder auf ein Gebiet, das zunächst er allein als Spezialist beherrschte, nämlich den Musikkupferstich.

Lange Zeit hat der Engländer William Hole den Ruhm für sich in Anspruch nehmen dürfen, in dem Werke Parthenia 1611 zuerst den Kupferstich als Vervielfältigungsverfahren für Musikalien angewandt zu haben, bis Fr. Chrysander

in dem Diletto spirituale des Römers Simone Verovio von 1586 einen um 25 Jahre älteren Anspruchsberechtigten feststellte[1]). Die ganze Art des ersten Auftretens der neuen Erfindung veranlaßte aber schon den feinfühlenden Chrysander zu der Vermutung, daß „die erste Veranlassung und das erste Werk des Musikstiches auf Kupferplatten bisher noch nicht nachweisbar ist“. Wenn er resigniert hinzufügte, sie „werde auch vielleicht unbekannt bleiben“, so hat er sich darin zu unserm Glück geirrt. Alle weiteren Nachforschungen in der Geschichte des Musikdruckes und -verlages mußten ergebnislos verlaufen. Nicht in den Druckbetrieben, sondern in der stillen Werkstatt eines frei schaffenden, unabhängigen Stechers erblickten die ersten Versuche der neuen Technik das Licht. Es war Sadeler, der 1584, also zwei Jahre vor Verovio, die Kunstwelt durch sein erstes Musikblatt, Maria und Elisabeth darstellend, überraschte. Dieser Spur brauchen wir nur nachzugehen, um auch die letzten Zusammenhänge noch aufzudecken.

Fanden frühere Stecher auf ihren malerischen Vorlagen gelegentlich Musiknoten als illustrierendes Beiwerk, verursachte deren Wiedergabe auf der Kupferplatte kaum erhebliche Mühe. Wesentlich anders gestaltete sich die Sachlage, sobald Maler, wie M. de Vos, ganze Musikstücke in den Vordergrund ihrer Bilder rückten und auf ihre vollständig deutliche Lesbarkeit die Wirkung abstimmten. Da durfte der nacharbeitende Stichel sich nicht mit grob angedeuteten Linien, Strichen und Punkten begnügen, er mußte vielmehr in vollem Umfange und bis in die winzigste Einzelheit dem originalen Notenbilde gerecht werden. Um dies neuartige Problem künstlerisch zu lösen, war erst eine neue, bis dahin ungewohnte Technik zu schaffen und zu erwerben. Alles Figürliche konnte der Stecher von seiner Vorlage geraden Weges und in gleicher Anordnung auf die Platte übertragen, alle musikalischen Zeichen mußten jedoch wie die Textbuchstaben in mühsamer Spiegelschrift umgekehrt wiedergegeben werden. Wenn man erwägt, daß als Werkzeuge dazu nur Stichel und Lineal zur Verfügung standen, daß der stark verkleinernde Maßstab der Kupferplatte die im Klange Minuten beanspruchende Musik auf einen winzigen Raum von wenigen Quadratzentimetern zusammendrückte, dann muß man staunen über die liebevolle Sorgfalt und peinliche Genauigkeit, mit der alles Musikalische auf Sadeler's Stichen behandelt erscheint. Die zeichnerische Zuverlässigkeit hinsichtlich des Baues und Spieles der Instrumente, die Anordnung der Singstimmen und die Verteilung der klangverstärkenden Instrumente sind Dinge, für die freilich der Maler allein verantwortlich ist. Wenn dazu aber Noten und Text selbst in den kleinsten Nebendingen keinen einzigen Fehler aufweisen und ihr ganzer Duktus kaum merklich sich von der sicheren Schlankheit der Drucktype abhebt, so offenbart sich darin eine überlegene technische Meisterschaft, die des Stechers eigenstes Verdienst ist. Was Sadeler befähigte, sie zu erreichen, kann neben der in des Vaters Werkstatt erworbenen Geschicklichkeit nur zähe Ausdauer und eiserner Fleiß gewesen sein.

Der überraschende Eindruck, den diese neue Seite seines Könnens auf Sadeler's heimische Kunstgenossen machte, kann von uns noch deutlich nachgefühlt werden.

---

[1]) Fr. Chrysander, „Abriß einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert“ in der Allg. Musikalischen Zeitung, Leipzig, 1879, S. 227 ff.

Stecher, wie Theodor Galle, Cornelis Visscher und J. Ph. Schabalie, beeilten sich, ihm mit Kopien seiner Blätter nachzueifern. Gerade diese Nachstiche bilden den überzeugendsten geschichtlichen Hintergrund für die technische Höhe Sadeler's, wimmeln doch ihre Musiknoten nur von Fehlern und erreichen sie auch sonst nicht annähernd seine ausgeglichene Ebenmäßigkeit und ruhig-schöne Klarheit.

Selbst bis nach Italien hinunter erstreckte sich seine Wirkung. Bereits 1586, also im Erscheinungsjahr des Diletto spirituale, fertigte in Rom ein gewisser Baptista Parmensis ein Blatt an, auf dem in einer Umrahmung von Episoden aus Jesu und Mariä Leben Sadeler's Erstlingswerk „Maria und Elisabeth" das Mittelstück bildet. Dabei hat der gute Baptist in seinem sacro egoismo ganz bescheidentlich vergessen, den Namen des bestohlenen Malers, Stechers und Komponisten zu nennen. Jedes Wort ist im übrigen für dies elende, im Notenteil kläglich gesudelte Machwerk zu schade. Ungleich gediegenere Arbeit leistete anfangs des 17. Jahrhunderts Philippus Thomassinus, der nach einem Bilde des Augustinus Ciapellius ein großes Porträtblatt Papst Gregor's d. Gr. lieferte, auf dem sich eine Komposition des Francesco Soriano befindet. Die Noten sind mit sichtlicher Sorgfalt gestochen; nur ein kleines Versehen (Vergrößerungspunkt statt Pause) ist dem Stecher unterlaufen. Dabei erinnern wir uns, daß unter den Komponisten des Diletto spirituale auch Soriano mit zwei Madrigalen vertreten war.

Die Betrachtung von Sadeler's Wirken hat uns somit unvermutet wieder zu Verovio zurückgeführt. Wir müssen nun die entscheidende Frage stellen: Fand dieser ganz von sich aus das neue Musikdruckverfahren oder wies ihn des niederländischen Stechers Kunst den Weg dazu? Zur Beantwortung schaffen wir zunächst einen Irrtum Fr. Chrysander's beiseite. Faßt man die Chronologie der Verovio-Drucke, soweit sie bekannt sind, näher ins Auge, so ist unschwer festzustellen, daß ihre Erscheinungsdaten mit ziemlicher Regelmäßigkeit alle um die Osterzeit und den Herbstanfang herum gelegen sind. Er brauchte also für die Herstellung jedes Werkes durchschnittlich ein halbes Jahr Zeit, begreiflich genug bei der Neuheit des Verfahrens. Die Vorrede des Diletto spirituale ist vom 10. November 1586 datiert. Wenn wir nun noch ein zweites Werk desselben Jahres, aber ohne datierte Vorrede kennen — es betitelt sich Primo libro delle Melodie Spirituali —, so ist demnach ohne weiteres klar, daß dies Werk nicht nach, sondern im Frühjahr 1586 vor dem Diletto spirituale erschienen, folglich Verovio's eigentlich erstes Ausgabewerk ist. Damit stimmt auch der sonstige Befund überein. Was später sonst nie geschieht, hier im ersten Werk wird der Hausstecher namhaft gemacht. Im übrigen ist der Inhalt völlig niederländisch: Komponist der Werke ist Jacobo Peetrino da Malines (Mecheln) und Stecher Martinus van Buyton Hollandus!

Die Beweiskette ist somit lückenlos geschlossen. Nicht England, auch nicht Italien, sondern den Niederlanden haben wir die neue Technik des Musikkupferstichs zu verdanken. Sadeler formte und prägte sie sich, dazu gezwungen durch die Vorliebe seines Malers M. de Vos für die Wiedergabe ganzer Musikstücke auf seinen Bildern; andere Kunstgenossen folgten ihm darin alsbald. Ein niederländischer Stecher war es, der sie nach Italien verpflanzte und dem kaufmännisch spekulativen Verovio ermöglichte, sie dem Verlagsgeschäft dienstbar zu machen. Eine spätere Zeit

verallgemeinerte sie dann vollends durch Erfindung und Verwendung von Stichstempeln aller Art zu handwerksmäßigem Betriebe mit dem Erfolge einer ungeahnten Umwälzung des Musikdruckes. Als die eigentlichen Inkunabeln des Musikstiches haben also fortan Sadeler's Kunstblätter zu gelten.

Unbeschwert von kunstgeschichtlichen Nebenerwägungen können wir nunmehr die Einzelheiten der musikalischen Aufführungspraxis auf den Bildern für sich prüfen.

1. Maria und Elisabeth mit dem Jesuskinde.



Bezeichnung: „M. de Vos pinx. J. Sadler auth. scalp. Antverpiae 1584."
Exemplare in den Kupferstichkabinetten zu Berlin und München; Nachstich des Baptista Parmensis, Rom 1586, in meinem Besitze, des Theodor Galle 1597 in der Universitätsbibliothek Amsterdam.
Komposition: Corn. Verdonck, Ave gratia plena, 4 voc. Partiturneudruck bei Toepler, Gesänge für den Männerchor, Bonn 1857, Nr. 42; Fr. Commer, Musica sacra, Bd. XXI, S. 87.

Seitlich des aufgeschlagenen Chorbuches schweben je zwei Engel, die daraus singen. Links vor ihm sitzt ein Engel mit einer Viola, rechts ein anderer mit einem großen Zinken. Es liegt vor Solobesetzung der Stimmen und Klangverstärkung des Soprans durch Geige, des Basses durch Baßzinken, also der beiden Außenstimmen.

2. Mariä Lobgesang.



Bezeichnung: „M. de Vos figuravit. Joan. Sadler auth. scalps. In lucem editum obsessa arctissime Antverpia 1585."

Exemplare in Berlin, Cöln (Museum Heyer), München, London und in meinem Besitz. Ein Nachstich des C. J. Visscher ohne Jahr in Amsterdam. Das Originalbild von de Vos hat sich in Cannstatt in Württemberg erhalten.

Komposition: Corn. Verdonck, Magnificat, 5 voc. Die beiden Tafeln enthalten je zwei Stimmen; aus dem Tenor entwickelt sich durch Kanon in der oberen Oktave die fünfte Stimme (vgl. Gerber, N. Lexikon, IV Sp. 437).

Die instrumentale Klangverstärkung erstreckt sich hier fast auf alle Stimmen: Zum Superius gesellt sich ein Zink, zum Altus die Flöte; Tenor und Bassus werden von zwei Gambisten gleichzeitig gesungen und gespielt. Allein die dem Tenor kanonisch folgende fünfte Stimme wird nur gesungen, augenscheinlich von Maria, die den Noten abgewandt ihren Part von der einen Gambe her ablauscht.

3. Der Lobgesang der Engel.



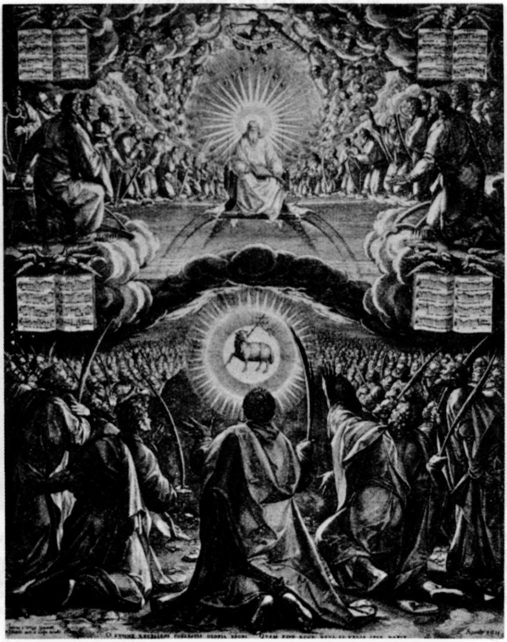
Bezeichnung: „Martin de Vos figuravit. — Joes Sadeler auth. dedic. scalp. et excud. Moguntiae Ao. MDLXXXVII.“

Exemplare in Berlin, München, Cöln, Brüssel.

Komposition: Andreas Pevernage, Gloria in excelsis, 9 voc. Partiturneudruck bei Oberhoffer, Caecilia, Luxemburg II, 1863, Nr. 7.

Die das einzelne Stimmblatt haltenden Engel befinden sich im Vordergrunde; ihnen als den Stimmführern schließt sich in weiter Perspektive die Menge der himmlischen Scharen an. Technisch gesprochen: es singt ein a cappella-Chor in stärkster Besetzung.

4. Die Anbetung des Lammes.



Bezeichnung: „Jodocus a Winge figuravit. J. Sadeler auth. et scalpt. excudit 1588."
Exemplare in Berlin und Brüssel.
Komposition: Andreas Pevernage, Dignus es, 4 voc.

Der Maler schildert nach Apokal. 5 und 14 die „Hundert und vierundvierzig Tausend, und sangen ein neues Lied, vor dem Stuhl, und vor den vier Tieren, und den Ältesten; und hatten ein Jeglicher Harfen und goldene Schalen voll Räucherwerks". Ihm schwebt ein unendlicher himmlischer Chor vor, in dessen Klang die Akkorde der intavolierenden Harfen hineinrauschen.

5. Das Hohelied Salomonis.



Bezeichnung: „Martin de Vos inventor. Sadeler excudit 1590."
Exemplare in Berlin, München, Cöln und in eigenem Besitz.
Komposition: Andreas Pevernage, Osculetur me, 5 voc. Das Chorbuch zeigt vier Stimmen; die fünfte entwickelt sich durch Kanon im Einklang laut der Vorschrift „Duo in carne una" aus dem Cantus.

Die vor der Löwentreppe stehenden Hohenpriester und drei Leviten (man beachte ihre taktierenden Handbewegungen) singen mit Salomo; das Kriegsvolk im Hintergrund hört schweigend zu. Also a cappella-Chor in Solobesetzung!

6. Davids Andacht.



Bezeichnung: „Jodocus a Winge figuravit / Joannes Sadeler sculpsit Bruxellensis Francofurti ad Moenum.“

Bezeichnung:	„Jodocus a Winge	Bruxellensis	figuravit	Francofurti
	Joannes Sadeler		sculpsit	ad Moenum.“

Exemplare in Berlin, München, Cöln, Brüssel, Haag (Scheurleer) und in eigenem Besitz, ein Nachstich von C. Visscher in Berlin (Kgl. Bibliothek).

Komposition: Andreas Pevernage, Laude pia Dominum, 5 voc. Die Zuschrift beim Cantus: „Duo in carne una“ bringt wieder durch Unisonokanon die fünfte Stimme zuwege.

Auf diesem Bilde gibt der Maler besonders deutlich die Wirklichkeitsverhältnisse seiner Zeit wieder. Selbst die Bogenzahl F 3 in der unteren rechten Ecke des Chorbuches fehlt nicht. Um das auf dem Tische stehende Chorbuch herum gruppieren sich die Kapellsänger: drei Männer, ein Jüngling (Alt), ein Mann (Tenor) und ein Greis (Baß), einer von ihnen dirigierend, und zwei Kapellknaben, die den Kanon ausführen. David spielt dazu in der Mitte des Bildes die Harfe, wozu ein Mann ihm ein zweites Chorbuch aufgeschlagen hinhält. Im Hintergrunde links eintretendes Kriegsvolk und Dienerschaft vorn rechts sind stumme Zuhörer. Zwei am Ende des Tisches stehende Leviten bekunden durch Handbewegungen ihre Teilnahme am Inhalt der Musik. Die musikalische Aufgabe der Harfe, die auf Bild 4 phantastisch verschwommen dargestellt erscheint, wird hier handgreiflich klar: sie intavoliert die Partitur des Stückes.

7. Davids Andacht.

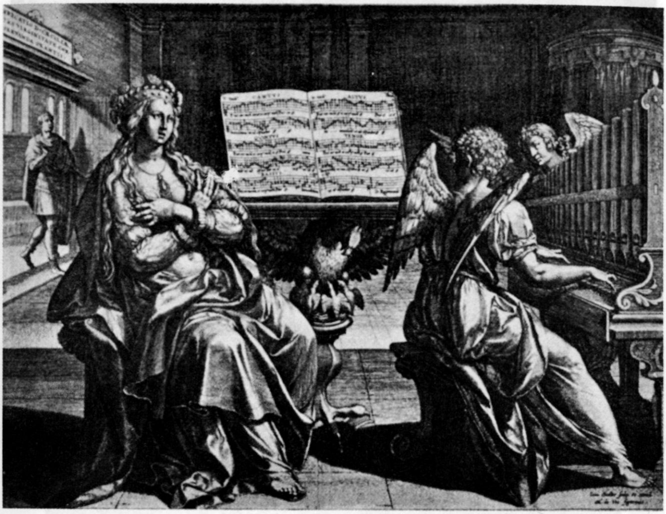


Bezeichnung: „Sereniss. Bavar. Duc. Pictor Pet. Candid. Belg. pinxit. Sereniss. Bav. Ducis Guilel. Filiae D. Mariae Annae pp. dedicabat Celsitudinis suae chalcographus Joan. Sadl. Belg.“ Exemplare in Cöln und Brüssel.

Komposition: Orlando Lasso, Laudent Deum cithara, 4 voc., von den Söhnen in das Magnum opus I 1604, Nr. 114 aufgenommen (Schlußton des Tenor f!). Partiturneudruck nach dem Stich bei Fr. Commer, Musica sacra, Bd. IX, S. 51, nach dem Magnum opus bei F. X. Haberl, Gesamtausgabe Bd. 3, S. 58.

(Nr. 7.) Auf diesem wieder mehr phantastischen Bilde gesellen sich nacheinander, dem Text entsprechend, Harfe und Laute, Zink, Geige und Gambe, Posaune, Orgel dem Gesange zu, um am Schlusse wohl alle zusammen in das Alleluia einzustimmen.

8. Das Gebet der Cäcilia.



Bezeichnung: „M. de Vos figuravit. Joan Sadler scalp. et excud."
Exemplare in Berlin, Cöln und München, Nachstich von J. Ph. Schabalie im Haag (Scheurleer).
Komposition: Dirk Raymundi, Fiat cor meum, 5 voc. Partiturneudruck in den Monatsheften für Musikgeschichte, VIII, S. 129.

Mit überraschender Deutlichkeit zeigt uns dies Bild den musikgeschichtlichen Übergang von der mehrstimmigen Motette zur begleiteten Monodie. Weder Cäciliens Verlobter Valerian, der im Hintergrund zur Tür hineintritt, noch der den Blasbalg bedienende Engel kommt als Sänger in Frage. Allein Cäcilia singt die Oberstimme der fünfstimmigen Motette, während ihr Schutzengel an der Orgel die übrigen Stimmen intavolierend zusammenfaßt.

9. Das Gebet der Cäcilia.



Bezeichnung: „J. de Gheyn inven. et excu. Za. Dolendo sculp."
Exemplar in Amsterdam.
Komposition: Corn. Schuyt, Domine fiant anima, 6 voc.

Für das sechsstimmige Stück sind nur fünf Sänger vorhanden. Eine Stimme singt Cäcilia und spielt gleichzeitig die generalbaßmäßige Intavolatur des Ganzen. Nicht gesungen wird demnach der Baß. Dies ist somit eine Vorstufe für die Praxis auf Bild 8.

10. Die Vision Gregor's.



Bezeichnung: „Augustinus Ciapellius inventor. Philippus Thomassinus fecit."
Exemplar im Fürstlichen Institut zu Bückeburg.

Komposition: Franc. Suriani, Regina coeli laetare, 4 voc. Von Soriano in sein großes Passionswerk 1619 aufgenommen. Neudruck bei C. Proske, Musica divina, Bd. III, 1859, S. 446; mit deutschem Text „Wir loben Christum" bei L. Schöberlein, Musica sacra für Kirchenchöre, 3. Aufl. (Fr. Spitta), Göttingen 1887, S. 64. Vgl. F. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 95 ff., besonders S. 101.

(Nr. 10.) Dies römische Bild, das ich seines Kunstwertes wegen hier einschalten darf, knüpft an folgende Legende an: einer ansteckenden Seuche wegen habe Gregor d. Gr. eine Bittprozession veranstaltet, wobei ihm drei Engel erschienen seien, die mit dem Gesange der marianischen Antiphon die verpestete Luft wie Wolken vor sich verscheuchten. Die Engel sangen nur die drei ersten Zeilen, die vierte (ora pro nobis) habe Papst Gregor dann hinzugefügt. Es ist hier nicht der Ort, auf die weiteren Beziehungen dieses Blattes einzugehen. Es genüge die Andeutung, daß es vermutlich mit der Medizäischen Choralausgabe von 1614 zusammenhängt, an deren Redaktion Soriano mit Fr. Anerio beteiligt war. Im übrigen ist es seinerseits ein Beleg für reinen a cappella-Gesang!

11. Preis der Tonkunst.

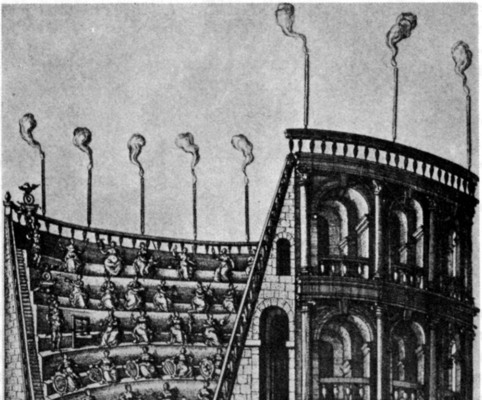


Bezeichnung: „Encomium Musices, quod ex sacris litteris concinnebat Philip. Gallaeus. Iconibus exprimebat pictor celeberrimus Jo. Stradanus. Versibus illustrabat doctissimus Jo. Bochius, urbi Antverp. a secretis. Antverpiae apud Philippum Gallaeum." Das ist das Titelblatt zu einem aus 17 Stichen bestehenden Werke, das in bunter Folge die musikalisch bedeutsamen Ereignisse der biblischen Geschichte zur Darstellung bringt. Es ist für die Instrumentenkunde der Zeit eine reiche Fundgrube.
Exemplare in Berlin und Brüssel. Das Titelblatt allein ist mehrfach in Privatbesitz vorhanden. Einen Nachstich desselben von Jo. Adr. und Carol. Collaert zeigte Liepmannssohn, Katalog 176, Nr. 1341 an.
Komposition: Andr. Pevernage, Nata et grata polo, 6 voc.

Der Maler sieht von der Festlegung einer bestimmten Aufführungsart ab. Durch die Umrahmung der allegorischen Figuren und des Musikstückes deutet er nur den allgemeinen Standpunkt der Zeit an: „zu singen und zu spielen auf allerlei Instrumenten".

Der mitgeteilten Reihe von Kupferstichen füge ich endlich noch zwei Blätter an, die zwar keine Musik enthalten, sondern diese in gewöhnlichem Mensuraltypendruck folgen lassen. Doch da sich die politischen Ereignisse, um die sichs dabei handelt, auf demselben Boden abspielten und, worauf es hauptsächlich ankommt, die damit verbundene Musik unzweideutig feststeht, so gehören sie sachlich durchaus in diesen Zusammenhang.

12. Der Einzug Erzherzog Ernsts in Antwerpen.



Wir kennen die Festveranstaltungen aus der „Descriptio Publicae Gratulationis, Spectaculorum et Ludorum in adventu Seren. Principis Ernesti . . . An. MDXCIIII . . . Antverpiae editorum . . . a Joanne Bochio S. P. Q. A. à secretis. Antverpiae ex officina Plantiniana MDXCV."

Komposition: Anonym, Ernestum cantate Deae, 6 voc.

13. Huldigung des erzherzoglichen Paares Albert und Isabella in Antwerpen.



Eine gleich ausführliche Beschreibung der Feste gibt die „Historica Narratio Profectionis et Inaugurationis Seren. Belgii Principum Alberti et Isabellae . . . Auctore Joanne Bochio S. P. Q. A. à secretis. Antverpiae ex officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, MDCII."
Komposition: Corn. Verdonck, Prome novas, 6 voc.

(Nr. 12.) Zu den Veranstaltungen, deren Dekorationen übrigens M. de Vos entworfen hatte, gehörte ein Friedenstheater, auf dessen Rundreihen allerlei allegorische

Gestalten Platz erhielten. „In secunda gradatione, novem cum suo Apolline sorores, concentu musico, & admodum suavi harmonia, totum theatrum oblectabant. Ipse Phoebus ... cum quatuor Musis fidibus canebat, Musis quincque symphoniacis tetrastichon in musicam harmoniam ex arte redactum voce suavi accinentibus" (S. 80 f.). In der beigefügten Abbildung, die nur eine Hälfte der Rundung sichtbar werden läßt, bemerken wir bloß sechs musizierende Personen. Wenige Seiten weiter gibt eine zweite Zeichnung den vollen Überblick über das Ganze. Da sitzen nebeneinander (von links nach rechts) zwei Musen mit Zink und gerader Trompete, eine Sängerin, eine Muse mit Triangel, eine Sängerin, Muse mit Viola, Sängerin, Muse mit Flöte, Sängerin, Muse mit Gambe. Zeichnung und Beschreibung decken sich also nicht völlig. Soviel ist jedenfalls klar, wir haben wieder eine reichliche instrumentale Klangverstärkung des solistischen Chores vor uns (vgl. Bild 2).

(Nr. 13.) Unter den Aufzügen schildert der Geschichtsschreiber den einen folgendermaßen (S. 169): „Ad ingressum fori ante vicum viteum, suggestum materiatum elephantus sustinebat, & in eo sex pueros symphoniacos, quorum unus editiori loco in medio consistens, habitu & concinnis Hymenaeum referebat. Hi in musicam harmoniam ex arte redactos per Verdoncki in modulabantur versus." Also a cappella-Gesang in Solobesetzung!

Wir sind am Ende unserer kleinen Galerie angelangt und dürfen aus dem Gesehenen nun unsere Schlußfolgerungen ziehen.

Wir haben eine außerordentliche Mannigfaltigkeit von Aufführungsarten festzustellen, acht auf dreizehn Bildern: a cappella-Gesang in Solobesetzung, mit mehr oder weniger instrumentaler Stimmenverstärkung oder mit Generalbaß von Harfe oder Orgel, monodischen Gesang mit intavolierender Orgelbegleitung, endlich chorische Besetzung a cappella, mit Harfen-Generalbaß oder mit instrumentaler Verstärkung. Diese Mannigfaltigkeit richtet sich nach inneren und äußeren Umständen (Text und Anzahl der Mitwirkenden). Ein einseitiger Zwang ist dabei ausgeschlossen, jeder künstlerischen Möglichkeit ist freies Daseinsrecht gewährt. Sowenig es uns danach benommen werden kann, jene alten Werke nach wie vor in ihrer ursprünglichen vokalen Gestalt aufzuführen, sowenig versündigt sich andererseits am Geiste der Zeit, wer in irgendeiner Form ihnen Instrumentenklang untermischt.

Gewiß dürfen wir diese Folgerungen zunächst nur auf die Niederlande und den Ausgang des 16. Jahrhunderts beziehen. Aber täuscht nicht alles, so geben sie auch die Möglichkeit, über die ältere Zeit die Diskussion wieder zu eröffnen und bei einiger Nachgiebigkeit beiderseits ein endliches Einverständnis zu fördern.

Andreas Hofer

Von

Karl Weinmann, Regensburg

Nicht mit dem berühmten Tiroler Freiheitshelden wollen wir uns im folgenden beschäftigen, sondern mit seinem weniger bekannten, aber deswegen nicht unbedeutenden Namensvetter Andreas Hofer. Denn die Worte, die F. X. Haberl vor nunmehr zwei Dezennien geschrieben[1]), haben heute noch Geltung:

„Die Gestalten von J. S. Bach und G. F. Händel ragen aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts so riesengroß empor und sind durch die großartigen Biographien von Spitta und Chrysander in eine solche Beleuchtung gerückt worden, daß durch deren Glanz manche Schriftsteller sich abhalten ließen auch den kleinen Sternen jener Zeit, am wenigsten den katholischen Komponisten des 17. Jahrhunderts in Deutschland, nachzuforschen."

Nachdem Haberl in seiner wertvollen Studie über den Amtsvorgänger Hofer's, Abraham v. Megerle, den „Vötter" des berühmten Wiener Kanzelredners Ulrich Megerle (Abraham a Sancta Clara), selbst noch den Anfang hierzu gemacht[2]), nachdem ferner über den Amtsnachfolger Hofer's, Heinrich Franz v. Bibern in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" bereits Material vorliegt[3]), und endlich auf dem III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien 1908 in der Sektion Va dieses Thema wenigstens indirekt berührt wurde[4]), dürfte der Versuch, den vergessenen Salzburgischen Meister der Gegenwart wieder näher zu bringen, um so mehr einigen Erfolg erhoffen lassen, als ich zugleich eine Auswahl seiner Kompositionen in einer Neuausgabe vorbereitete, ein Unternehmen, das der Krieg nun allerdings einstweilen zurückdrängte.

---

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 12. Jahrg. 1897, S. 72.

[2]) a. a. O. S. 72 ff. Freilich gelten von dieser Studie Haberl's die Worte K. Gröbner's in einem späteren Aufsatz über A. Megerle (1911): „Die Lebensbeschreiber vergaßen, die noch im Dominikanerinnenkloster Zoffingen zu Konstanz beruhenden Papiere des A. Megerle durchzusehen."

[3]) V. Jahrg., 2. Bd.; XII. Jahrg., 2. Bd.; soeben erschien im XXV. Jahrg. I. Teil, 49. Bd. seine Missa Sti Henrici.

[4]) „In der Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert Kirchenkompositionen mit Instrumentalmusik entstanden, die, soweit man bisher zu urteilen vermag, dem Geist und Ernste der Kirche nicht widersprachen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei." (Kongreßbericht, Wien und Leipzig 1909, S. 79.)

Hofers Leben

Wenn wir in biographischen Werken nach A. Hofer's Namen Umschau halten, so fehlt er entweder in den meisten derselben oder die wenigen Zeilen über ihn sind mit unrichtigen oder unhaltbaren Daten untermischt. Das verhältnismäßig Zuverlässigste berichten noch Eitner[1]) und Kornmüller[2]); aber auch sie versagen schon beim Geburtsort Hofer's. Kornmüller beginnt seine kurzen Daten mit der Eröffnung, daß Hofer's „Geburtsjahr und Abstammung noch unbekannt ist"; Eitner lenkt auf eine falsche Spur nach Obersteiermark.

Meine Forschungen[3]) haben zu einem anderen Resultat geführt. In dem Archiv des Benediktinerstiftes St. Lambrecht finden sich in den Formulae variarum litterarum S. 4 die von Abt Benedikt Pierin von St. Lambrecht zu Afleng am 7. April 1653 für Andreas Hofer ausgestellten litterae testimoniales, aus denen hervorgeht, daß Andreas Hofer aus Reichenhall in Bayern stammt. Leider beginnen die Taufmatrikel zu St. Nikolaus daselbst erst 1632 und die zu St. Zenno gar erst 1682[4]), so daß sich Hofer's Geburt aus denselben nicht direkt nachweisen läßt; aber andere Dokumente bestätigen uns seine Reichenhaller Heimat in unzweifelhafter Weise. So der Universitätskatalog der Benediktiner-Universität Salzburg. Am 2. Mai 1643 findet sich in dem Album studiosorum der Eintrag[5]): „Andreas Hofer, Reichenhallensis, Bojus, Rudimentista"; ein gleiches bezeugen die Weiheakten im Konsistorium zu Salzburg[6]).

Damit ist zum erstenmal der Geburtsort Hofer's und seine bayerische Heimat festgestellt.

Auch das Geburtsjahr Hofer's läßt sich eruieren. Das Sterbebuch der Dompfarrei Salzburg — auf das wir weiter unten noch eingehender zu sprechen kommen — gibt uns zum Jahre 1684 die Aufschreibung, daß Andreas Hofer am 25. Februar gestorben sei, „annorum 55". Demgemäß ist er im Jahre 1629 geboren. Zu diesem Datum steht die Notiz in den oben bereits erwähnten litterae testimoniales, nach welchen er zur Zeit der Ausstellung dieser litterae „24 Jahre" alt war, in harmonischem Einklang. Weiter erfahren wir, daß der Vater unseres Andreas, Christoph Hofer, bei dessen Geburt 44 Jahre, die Mutter, Regina, 43 Jahre alt war[7]).

Die Familie Hofer scheint anfangs der vierziger Jahre von Reichenhall nach Salzburg übergesiedelt zu sein, denn nach dem dortigen „Stattsrats-Protokoll" vom 28. November 1642 erlangt Christoph Hofer „einen hochfürstlichen Hofgerichtsbevelch

[1]) Quellen-Lexikon 1901, V., S. 168.

[2]) Lexikon der kirchl. Tonkunst, [2] 1895. II. Teil, S. 136.

[3]) Dieselben unterstützten in liebenswürdigster Weise H. Hermann Spies, Domkapellmeister in Salzburg und H. P. Othmar Wonisch, Archivar und Bibliothekar des Benediktinerstiftes O. S. B. St. Lambrecht (Obersteiermark), wofür ihnen auch an dieser Stelle der geziemende Dank gesagt sei. Leider war es mir wegen der Kriegslage nicht möglich, mein seit langem über A. Hofer gesammeltes Material nochmals an Ort und Stelle nachzuprüfen.

[4]) Gütige Mitteilungen der H. H. Stadtpfarrer Strobl von St. Nikolaus und Aicher von St. Zenno in Reichenhall.

[5]) Salzburger Studienbibliothek.

[6]) a. 1563, p. 130.

[7]) Salzburger Seelenbeschreibung a. 1647.

vmb das Bürgerrecht allhie" und den Entscheid: „Soll Jme ein gueter bericht erteillt werden". Das scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein, denn bereits im folgenden Jahre 1643 übergibt Hofer einen neuen „Hofgerichtsbevelch, nach dem er zu einem Bürger solle aufgenommen werden". Nunmehr hatte er Erfolg „und ist ihm das Bürgerrecht mit 6 fl. geschöpft worden"[1]), was auch ein späterer Eintrag vom 8. Mai 1648 im Bürgerverzeichnis[2]) beweist: „Christoph Hofer, Gerichtsprokurator — das war also sein Amt — sambt seinem Sohne Andreas Hofer 6 fl." Damit war der junge Andreas Hofer mit seinem Vater, dem Procurator civicus, Bürger der Stadt Salzburg geworden.

Aber nicht bloß der Stadt, sondern auch Bürger der damaligen Benediktiner-Universität, freilich nur als Rudimentista[3]). Andreas machte also seine humanistischen Studien in Salzburg. Neben den Humaniora liefen die musikalischen Studien. Leider geben uns die Dokumente keinen Aufschluß, bei welchen Lehrern Andreas in die Schule ging. Wir werden aber vielleicht nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Jüngling in dem berühmten Salzburger Musikinstitute, dem hochfürstlichen Kapellhause, Aufnahme fand. Dafür spricht der Umstand, daß in der Salzburgischen „Seelenbeschreibung" vom Jahre 1643 zwar die Eltern, „Christoph Hofer, Bürger und Stattgerichtsprokurator, und Regina Hofer", eingetragen sind, aber nicht der Sohn Andreas, der somit in der Liste der Zöglinge des Kapellhauses geführt worden sein dürfte. Möglicherweise genoß er auch den Unterricht seines Schwagers, des Domorganisten Marzell Islinger, der 1643 seine Schwester Magdalena geheiratet hatte. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Behauptung Joh. E. Habert's, der ihn einen Schüler seines Vorgängers (!) Stefan Bernardo Veronese (!) nennt[4]), unrichtig. Bernardi wurde vom Erzbischof Paris Lodron, um die Feierlichkeiten zur Einweihung des Salzburger Domes am 24. September 1628 zu leiten, als Kapellmeister nach Salzburg berufen. In dieser Stellung wirkte der ehemalige Jurist und Doktor beider Rechte, der 1632 die Priesterweihe empfing, nur bis 1634. In diesem Jahre verließ er Salzburg, kann also weder der Amtsvorgänger noch der Lehrer Andreas Hofer's, der zur Zeit seines Abganges erst ein neunjähriger Knabe war, gewesen sein. Auf jeden Fall erhielt Andreas in der reichmusikalischen Atmosphäre Salzburgs einen gediegenen Musikunterricht, der sich wohl bis zu seinem Abschied im Jahre 1651 erstreckte.

Von 1651—1653 fungiert nämlich Hofer als Organist im obengenannten Benediktinerstift St. Lambrecht, wie uns die „Raittungs-Bücher" des Abtes Benedikt, bzw. seines Kämmerers, die im Stiftsarchiv noch vorhanden sind, melden. Auch seine Besoldung als Organist ist daselbst verzeichnet: 1651 erhielt er 21 fl., 1652 — 31,4 fl., am 19. Januar 1652 — 6 fl. und am 3. Mai 1653 — 10 fl. Diese geringe Besoldung — auch an dem damaligen Geldwert gemessen — erklärt sich daraus, daß Hofer im Stifte als „familiaris"[5]) lebte und zugleich als „candidatus philosophiae, iuris et casuum conscientiae per annum studiosus"[6]) seinen philosophischen

[1]) Statthaltereiprotokoll a. 1643; städtisches Museum Salzburg.
[2]) Städtisches Museum.
[3]) Vgl. den S. 69 zitierten Universitätskatalog.
[4]) Im Vorwort zu den „Responsorien für die Charwoche" (s. S. 35); auch als „Kanonikus" (!) von ca. 1648 (!)—84 bezeichnet er ihn irrtümlich im gleichen Vorwort.
[5]) „alß ain Bedienter" (Consistorial-Protokoll 1653, S. 428).
[6]) Stift St. Lambrecht a. a. O.

und nach Vollendung derselben seinen theologischen Studien oblag, die bis zum Jahre 1653 währten. In diesem Jahre erhielt der Priesteramtskandidat am 7. April aus der Hand des Abtes Benedikt die Tonsur und die vier niederen Weihen[1]). Denselben folgten in Rudolfswert[2]) am 7. Juni das Subdiakonat, am 8. Juni das Diakonat und am 12. Juni das Presbyterat. Die letzteren, die sog. höheren Weihen, erteilte ihm der Titularbischof von Christopolis, Michael Kummer von Kuenberg, Propst von Rudolfswert und Suffragan des Salzburger Erzbistumssprengels in Obersteiermark, wie aus einem Berichte[3]) desselben an den Abt Benedikt hervorgeht, nach welchem er den Andreas Hofer „praestantissimum virum . . ad ordines, etiam ad sacerdotium" promoviert habe und in welchem er den jungen Priester dem Abte als „egregium virum" warm empfiehlt. Auch in der „Weiheurkunde"[4]) rühmt ihn der Bischof als „ornatissimum et doctissimum virum".

1653 treffen wir Hofer wiederum in Salzburg: „. . . weilen er aber allhie aniezo celebriert[5]"). Und Salzburg sollte bis zu seinem Tode seine Heimat bleiben. Bereits am 26. März 1654[6]) wurde der 25jährige Priester zum hochfürstlichen „Vizekapellmeister" ernannt; zugleich erhielt er das Benefizium St. Annae übertragen, wie aus seiner Eingabe erhellt „um Ausfolgung des Restes, welcher tempore vacantiae des Jme conferierten Beneficii St. Annae anerwaxen und noch nit ausgeglichen". Auf dieses Benefizium hatte nämlich nach § 7 und 8 der Wahlkapitulationen „ein anwesender Kapellmeister geistlichen Standes nebst seinem Salario Anspruch"[7]).

Es mag hier sogleich bemerkt werden, daß wir in der musikalischen Hierarchie Salzburgs zu unterscheiden haben zwischen dem „Hochfürstlichen Vize- bzw. Hof-Kapellmeister" („Celsissimi ac Reverendissimi Principis et Archiepiscopi Capellae Magister") und dem „Domchorregenten, bzw. Domkapellmeister" („Ecclesiae Metropolitanae Chori Regens"); einem der letzteren — es waren deren zwei — oblag die Leitung des Vokalchores im Presbyterium, des Chorals und des Kontrapunkts, während die figurierte kirchliche (und weltliche) Musik unter der Direktion des Vize- bzw. Hofkapellmeisters stand, dessen Chor auf den schon vor der Einweihung des Domes erbauten, unter der Domkuppel zu beiden Seiten des Presbyteriums befindlichen Orgelchören postiert war. Auch das Einkommen des Hofkapellmeisters war ein besseres

---

1) Litterae testimoniales (Stift St. Lambrecht).

2) Und nicht in Salzburg (Eitner a. a. O.; vgl. dagegen Monatshefte für Musikgeschichte 1878, S. 47).

3) Stiftsarchiv St. Lambrecht.

4) Salzburger Consistorial-Archiv 1653.

5) Consistorial-Protokoll 1653, S. 422.

6) Consistorial-Protokoll a. 1654. Also nicht schon 1650 wie Kornmüller (a. a. O. S. 136) und nicht erst 1659 wie P. Keller (Monatshefte f. M. 1878, S. 47) sagt. Der Vorgänger Hofer's als Vizekapellmeister war Abraham Megerle, der 1650 als Kanonikus nach Altötting kam. Während der nun folgenden Vakanz (1650—54) — auch die Hofkapellmeisterstelle war damals nicht besetzt — versah der 2. Domchorregent Julius Stecher den Posten. Dieser wurde nach dem Tode des Vinzenz Baroni (1652) 1. Domchorregent, der Chorvikar Kaspar Rith 2. Domchorregent.

7) Der letzte definitive Inhaber war der Vizekapellmeister A. Megerle. Hofer hatte vorher ohne Erfolg um das St. Markus-Benefizium eingegeben; als er nun die Vizekapellmeisterstelle antrat, mußte der das Anna-Benefizium innehabende Chorvikar zu Hofer's Gunsten auf dasselbe verzichten. Interessant ist das jährliche Einkommen des St. Anna-Benefiziaten: 1. in Geld: 57 fl., 2. in Realobjekten: 7½ Schaff Korn 45 fl., in Hafer 40 fl.; sodann 40 Hennen und 690 Eier. Die Benefiziaten-Wohnung am Residenzplatz (jetzt Kaufmann Steinberger) wurde 1671 um 650 fl. verkauft.

als das des Domkapellmeisters, der im Vergleich zu den mit 16 fl. monatlich besoldeten gewöhnlichen Chorvikaren einen Monatsgehalt von 25 fl. bezog[1]).

1658 wird Hofer Chorvikar und 1666 — nach dem Tode des Chorregenten Julius Stecher — auch Domkapellmeister[2]). In welchem Jahr er vom Hochfürstlichen Vizekapellmeister zum wirklichen Hofkapellmeister aufrückte, darüber habe ich aus den Dokumenten bisher keine Auskunft erhalten können, da sein Anstellungsdekret zur Zeit nicht auffindbar ist. Am 12. Januar 1679 wird Heinrich Biber zum „Vizekapellmeister" ernannt; damit war die Beförderung Hofer's zum Hofkapellmeister von selbst gegeben.

Die musikalischen Verhältnisse, in denen Hofer zu wirken hatte, waren recht günstige und beruhten auf einer ruhmvollen Tradition. Besonders war es der geist- und kraftvolle Erzbischof Paris Lodron gewesen, der während seiner Regierungszeit (1619—1653) der Kirchenmusik seine fürstliche Sorge in reichem Maße angedeihen ließ. Feierlichkeiten, wie die Einweihung des Domes am 24. September 1628, wo Orazio Benevoli's 53stimmige Festmesse[3]) und ein prunkvolles Te Deum von Stefano Bernardi zur Aufführung kamen, lassen die Dommusik auf einer bedeutsamen Höhe erscheinen, die nicht mit einemmal erstiegen werden kann. Einer der letzten Gnadenerweise, den der Erzbischof seiner Sängerkapelle, kurz vor seinem Tode, angedeihen ließ, war die Stiftung des „Lodron-Rupertinischen Konviktes" durch Dekret vom 4. September 1653[4]).

Und Erzbischof Guidobald, Graf von Thun, unter dem Hofer sein Amt übernahm, trat würdig in die Fußstapfen seines großen Vorgängers. Schon „bei der am 3. Februar 1654 erfolgten Wahl wurde nach dem Te Deum von den Sängern das Motett ‚Cantabo Domino' Authore Joh. Stadlmayer zu 20 Stimmen (!) gesungen"[5]), ein Werk, das einen tüchtig geschulten Chor voraussetzt. Derselbe bestand damals nach den Aufzeichnungen[6]) aus 17 Chorherren und Chorvikaren und 8 Choralisten, ferner aus 16 Kapellknaben und 30 Musikanten, unter letzteren ein gewisser „Joh. A. Ostermeier, Hochfürstlicher Musikus aus Regenspurg". Die Hofmusiker hatten mit den Domsängern, Vikaren und Choralisten bei den Gesängen des Offiziums, z. B. der Vesper, zusammenzuwirken. Welche Schwierigkeiten hieraus in bezug auf Rangordnung (z. B. die Direktion bei Abwesenheit eines Kapellmeisters),

---

[1]) Wahlkapitulationen für Paris Lodron S. 18 ff. Die genaue Summe des Hof- bzw. Vizekapellmeistereinkommens läßt sich aus den Dokumenten leider nicht nachweisen; der stellvertretende Domchorregent Julius Stecher erhielt bei der Auszahlung für das Begräbnis des Erzbischofs Paris Lodron am 22. Dez. 1653 „für die verrichtete Capellmeistereistöll" 100 fl. Sodann hatte der Kapellmeister das Anrecht auf den Hoftisch, an dessen zwei Mahlzeiten täglich etwa 264 Personen teilnahmen. (Vgl. Widmann, Geschichte Salzburgs, III, S. 144.)

[2]) Domkapitel-Protokoll vom 22. Sept. 1666.

[3]) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. X, 1.

[4]) Johannes Peregrinus, Geschichte der Salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses, Salzburg 1889, wo zur Geschichte der Salzburger Kirchenmusik ein reiches und wertvolles Material zusammengetragen ist. Leider findet sich von A. Hofer nichts als der Name. Die Monographie des 1889 verstorbenen Verfassers, des Salzburger Domkapellmeisters Joh. „Hupfauf" verdiente bis zur Gegenwart weiter geführt zu werden; vielleicht dürfen wir diese Arbeit aus der Feder seines Nachfolgers, Hermann Spies, erwarten.

[5]) Domkapitel-Protokoll 1654, S. 296 ff.

[6]) a. a. O. S. 278 ff.

namentlich später (1778) unter Erzbischof Leopold Anton Firmian erstanden, darüber gibt uns Peregrinus in seinem Werk[1]) verlässigen Aufschluß. Die Wahlkapitulationen[2]) verlangen sodann von dem neuen Erzbischof: „Die Dommusik soll der Erzbischof mit exzellenten Stimmen versehen und auch dem Chor-Vicario, der sich zur Musik gebrauchen läßt, eine wochentliche Präsenz reichen lassen." Guidobald, Graf Thun, scheint selbst auf Feierlichkeit etwas gehalten zu haben. So meldet das Domkapitel-Protokoll vom 10. Juli 1654:

„Am Samstag wurde für den Erzbischof das Pallium gebracht. Bei der Prozession vom großen Domchor abgeholt, wobei auch die 8 Corporeiknaben[3]) mitgingen, wurde das Te Deum laudamus von den musici instrumentales et vocales auch Trometten und Heerpauggen solemnissime gesungen . . . Beim Einzug mit dem Pallium hat man mit allen Thumgloggen zusammengeleitet, auch auf den Orgeln die Trometten und Heerpauggen gespielt."

Nimmt man zu diesen Aufzeichnungen noch jene kleine Notizen hinzu, wie sie sich in den „Zahlamtsbüchern" finden, z. B. vom Jahre 1658:

„Umb zur Hofmusik erkaufte Saiten und Anderes sambt dem Notenschreiber 87 fl., 6 Kreuzer 8 Schilling"

— diese Summe bedeutet ungefähr das Zwanzigfache des heutigen Geldwertes, — so ergibt sich ein recht erfreuliches Bild für die musikalischen Verhältnisse am Hof und am Dom in Salzburg.

Erzbischof Maximilian I. Gandolf, Graf von Kuenberg (1668—87), „eximius musices et litterarum fautor" — wie ihn eine Inschrift unter dem Porträt über dem Kapellenhausportal preist —, verwirklichte endlich die Pläne der Erzbischöfe Wolf Dietrich und Markus Sittikus und ließ 1677 das Institutum puerorum ex Capella für zwölf oder mehr Sängerknaben mit großen Unkosten erbauen, in demselben eine Orgel herstellen und verschiedene andere Instrumente herbeischaffen; er verordnete, „daß die Knaben in jeder Art der Musik unterrichtet, mit Speise und Trank, Kleidern und Büchern und allen anderen zu den Studien nothwendigen Behelfen versehen und versorgt werden sollen"[4]). Damit war ein sicheres und festes Fundament für die Hof- und Dommusik gelegt, und Hofer tritt sofort in engen Verkehr mit dem neuen Institute, indem er dessen erster „Inspektor" und Figural- und Choralgesanglehrer wurde, eine Stellung, die er bis zu seinem Tode behielt. Es braucht wohl nicht darauf hingewiesen zu werden, welche reiche Früchte aus dieser neuen und innigen Verbindung für den Vizekapellmeister und Domchorregenten erwuchsen.

Eine besondere Aufmerksamkeit wandte Hofer als durchgebildeter Fachmann und ehemaliger Organist des Stiftes Lambrecht den Orgeln zu. Schon 1668, gleich nach dem Tode des Erzbischofs Guidobald, „giebt Andreas Hofer, Vizekapellmeister durch ain Memorial zu khennen, wie das die vier Orgelen sambt 3 Positivum, eines im Thumb, das ander im Khaysersall und das dritte in der Instrumentenstuben (Probe-

[1]) a. a. O. S. 90 ff.

[2]) S. 134.

[3]) Sänger-, Kapellknaben; diese letztere Bezeichnung begegnet uns zum erstenmal unter Erzbischof Paris Lodron (Domkapitel-Protokoll).

[4]) Fürstbischöfl. Konsistorialarchiv; Peregrinus, a. a. O. S. 75 u. 152.

saal) ganz und gahr in's abkhommen gerathen vnd thails darum gar nit zubrauchen seyn; ob nun wohl Ihre Hochfürstliche Eminenz hochseelig gedechtnis vor sechs Jahren öftern wegen deren reparation gehorsamst angelangt worden, so seye doch von demselben niemahls eine resolution zu erhalten gewest, es stehe demnach bey einem hochwürdigen Thumbkapitel, dasselbe hierundten genedig zu verordnen". Die Eingabe hatte Hofer sede vacante an das Domkapitel gerichtet und erhielt darauf den folgenden kurzen Bescheid: „Auf einen khonftigen Heeren zu remittieren[1])."

Es bestanden also schon damals vier Orgeln[2]) und ein Positiv im Dom. 1675 erbaute sodann Erzbischof Gandolf seinem Kapellmeister — entsprechend den 1628 schon gebauten Orgelchören — noch zwei rückwärtige Orgelchöre an den zwei Schwibbogen, worauf die Kuppel ruht, so daß man nun auf vier Chören musizieren konnte[3]).

Äußerst lehrreich ist ein von A. Hofer als „Kapellmeister" und von Christoph Egedacher[4]) als „Orgelmacher" unterzeichneter Kontrakt vom 24. Juli 1677, „die Zurichtung der Haubtorgel in der Hochfürstlichen Thumbkhürchen betreffend", weil derselbe uns nicht bloß die damalige Salzburger Domorgel z. T. wenigstens vorführt, sondern überhaupt Aufschluß gibt über den Stand der damaligen Orgelbaukunst:

„So aus gnädigsten Bevelch Ihrer hochfürstlichen Gnaden unseres gnädigsten Fürsten Herrn etc. mit Herrn Christophen Egedacher Orgelmacher alhir wegen all erforderlichen Zuericht: verbesser- und Lautmachung der Haubtorgel in hochfürstl. Thumbkhürchen zur Epistelseiten, volgendermassen abgeredt und beschlossen worden: Als: Erstens soll er Orgelmacher dieses Werckh aufs schleinigist jedoch gewehrlichen verfertigen: Nemblichen andere Windstöckh sambt einer ganz neuen Außtheillung der Register und Pfeiffen. Dann für die vorhandten hilzen (hölzernen) Copl ein Metallene Violen zu dem Musiciren einsetzen, dazu ein Metallene fletten. Item ein dreifache Mixtur, so aniezo nit vorhandten. Mer 4 neue 8 schuech lange Bläßpälg zu machen. Und schließlichen das Prinzipal so aniezo verstopfft wider Lauth anzubringen. Ensgegen vor diese und etwa andere erforderliche Arbeith mehr, so sich bezeigen möchten, sollen ihme Orgelmacher von dem hochfürstlichen Hofzahlambte 250 Gulden und Hierauß dermahlen auf Anlechen, und zu verlag dieses Werkhes 100 Gulden, dann zu völliger Verferthigung und befundtnen Gewehrschafft den Überrest Nemblich 150 fl. und sonderbar von der Hofpaumeisterey zu Gießung der Neuen und Anstükhung der alten Pfeiffen die Nothdurft so in Zün bey 40 und Pley 100 Pfund erforderen solle, ausgevolgt werden." usw.

Tatsächlich hat Salzburg bedeutende Organisten in seinen Mauern gesehen. Ich brauche nicht zu erinnern an frühere Meister, wie Paul Hofhaimer († 1537 zu Salzburg) oder an spätere wie Johann Ernst Eberlin († 1762 zu Salzburg), ich verweise nur auf einen Zeitgenossen Hofer's, den Elsäßer Georg Muffat

---

[1]) Domkapitel-Protokoll 1668, S. 262[b]: „Orgelen im Thumb."

[2]) Diese 4 Orgeln sind 1859 als „unschön" beseitigt worden und gegenwärtig besteht nur mehr über dem Eingang zum Dom 1 Orgel, auf dem großen Musikchor, der die ganze Breite des Hauptschiffes einnimmt.

[3]) Fortsetzung der „Zauner-Chronik". P. Keller (siehe S. 78, 3) bemerkt hierzu: „Diese Nähe der Sänger beim Presbyterium läßt vermuten, daß bei der damaligen noch so ernsten und höchsten Pflege des Kirchengesanges, besonders auch des Chorals auf Seite der Chorherren die Antiphonen wie in der Messe die Introitus nicht nur etwa von einem Domcantor angestimmt, sondern von allen choraliter unter polyphoner Begleitung von 4 Stimmen sehr langsam fortgesetzt und vollendet wurden, was wohl bei der begleitenden Menge der Stimmen — es sind 26 Bücher angezeigt — einen großartigen, höchst festlichen kirchlichen Charakter an sich tragen mußte, den wir, ganz entfremdet dem alten, langsam, andächtig und kunstvoll vorgetragenem Choral, nicht mehr begreifen, aber auch nicht wegleugnen können, ohne gegen die Vorfahren ungerecht zu sein."

[4]) Aus Straubing in Niederbayern gebürtig.

aus Schlettstadt, der laut Ausweis des „Hochfürstlichen Kriegszahlamt-Raittung" bereits im September 1687 in Salzburg als „Lehrmeister" im Collegium Rupertinum tätig war[1]) und dann zum „Hoforganisten" berufen wurde[2]). Der spätere Hof- und Domorganist Joh. B. Samber rühmt sich in seiner Continuatio ad manuductionem organicam (1707) ein Schüler von Georg Muffat und Andreas Hofer zu sein „durch langwürriges Prakticirn". Das waren die kleineren Sterne, die mit und über Froberger, Joh. K. Kerll, Pachelbel, Murschhauser den Weg zu dem glänzendsten Gestirn, Joh. Seb. Bach, ebneten und bahnten.

Wie Andreas Hofer gerne als Jüngling in dem Benediktinerkloster St. Lambrecht geweilt hatte, so galten dem Stifte auch seine Gedanken am Abende seines Lebens. Dort tritt auf seine Empfehlung hin sein Großneffe Antonius Statius (Statz), ein Sohn seiner Nichte Anna und des Hofmusikers und Tanzmeisters am erzbischöflichen Hofe, Peter Statz de Sanvis aus Cöln, der über vier Jahre Corporeiknabe gewesen war, am 27. September 1683 als Novize ein. P. Maximilian, wie er mit seinem Klosternamen hieß, wurde später Prior und ein berühmter Mann, der bei seinem Tode (1711) gedruckte und handschriftliche Werke hinterließ. Hat der Umstand, daß sein Verwandter der Welt Lebewohl sagte, dem Hofkapellmeister ein ernstes Memento mori zugerufen oder mahnte ihn Krankheit an die Nähe des Todes? — kurz, einen Monat darauf, am 28. Oktober 1683, macht Hofer, der Vierundfünfzigjährige, ein ausführliches Testament:

„Zumahlen in offt erholter betrachtung, daß allen Menschen einmahl zu sterben aufgesetzt vnd nichts gewisseres alß der Todt, hingegen aber nichts unversechener als die stundt desselben sey, dahero habe ich anyetzo, weillen die Vernunft mein gemüeth noch regirt, ernisten bedacht, wie ein recht meßige disposition vnd aufrichtung eines lesten willens gut wäre. Der Mensch sei bei seinem sterbstündlein allein auf das ewige gewisen, hingegen er von dem Irdischen abgeführt werde . . ."

Im Lichte solcher Ewigkeitsgedanken bestimmt dann der fromme Priester:

„. . . mein begrebnus nach St. Peter in die khürchen auf weiß vndt manir wie Herr Lorenz Wiest seeliget; für solchen begrebnus Platz gibe ich dem hochw. Closter St. Peter mein von Zipreßholz guettes Instrument Gligl, Samb einem Silbernen khandl von 30 lott; worauf die 7 Planeten gegraben."

Vier Monate schon nach Aufstellung dieses Testamentes starb Andreas Hofer am 25. Februar 1684. Über sein Begräbnis hat das Totenbuch von St. Peter folgende Aufzeichnung:

„Ist in die grosse Kirch hinter St. Rupertus-Altar begraben worden Hr. Andreas Hofer, hochfürstlicher Capellmeister. P. Bernardus ist in Pluviali bis unter das Kirchen Portal entgegen gang und selbig eingesegnet. Für die begrebnus hat er geben in Lebens Zeit ein Silbern Kandl und ein Instrument oder Spinet zum Schlagen; für 3 Requiem, 18 Messen 18 fl."

Dieses Instrument „Gligl" oder Spinet wurde sodann in der Inventur vom 6. März 1684 auf 10 fl. und ein „Clavichord" auf 2 fl. geschätzt. Von dem letzteren ist im Testament selbst nicht die Rede; ebensowenig von einem der Marianischen Kon-

---

[1]) Landesarchiv. XXI, 11. Vgl. hierzu: Kirchenmusikal. Jahrbuch, VIII. Jahrg. 1893, S. 43 ff.: „Ebensowenig wie die Zeit von Muffat's Aufenthalt in Straßburg, konnte der Zeitpunkt seiner Ankunft in Salzburg zur Stunde festgesetzt werden."

[2]) D. T. Ö. I, 1; II, 2; XI, 2.

gregation an der Universität testierten, zurzeit aber nicht auffindbaren „mit Stain besetzten Contrefait"[1]).

Das Sterberegister bringt den folgenden, bereits oben erwähnten Eintrag:

„Admodum Rev. Nobilis Clariss. Dom. Andreas Hofer Musices Regens et Vicarius Chori, annorum 55 ad sanctum Petrum."

Eine böswillige Hand (Handschrift eines späteren Pfarrers?) hat sodann die Worte „Nobilis Clariss. Dom." durchstrichen und darüber geschrieben: „unde haec nobilitas? an a Musica? nugae!" (Possen!) — ein charakteristisches Beispiel, wie man vielfach den Musikern ihren oft hart erstrittenen Ruhm nicht einmal im Tode, geschweige denn im Leben gönnte. Oder lag diesem späteren Schreiber die Tatsache auf den Nerven, daß sowohl der Vorgänger Hofer's, Abraham Megerle, als auch seine Nachfolger Heinrich Biber und Mathias Sigismund Biechteler vom Kaiser in den Adelsstand erhoben wurden? Also doch: ‚nobilitas a musica!'

Hofer's Grabstein in der Klosterkirche St. Peter zu Salzburg im rechten Seitengang, „hinter dem St. Rupertus-Altar", trägt die hier im Lichtbild wiedergegebene Inschrift:



[1]) Vgl. Akzept des P. Pluemberg, Praes. Majoris Congregationis et ss. Theol. et Moral. prof. vom 20. März 1684.

Hofer's Werke

A. Kirchliche Kompositionen

1. Druckwerke

„Hofer's Kompositionen sind meist im Manuskript erhalten, und nur weniges ist gedruckt; vieles liegt im Archiv des Domes zu Salzburg[1])." Druckwerke sind bisher tatsächlich nur zwei bekannt geworden. Das eine liegt mir in einem Exemplar der Proske'schen Musikbibliothek in Regensburg[2]) (A. R. 529) vor und trägt folgenden Titel:

„Salmi con una voce, e doi Violini, e Motteti (sic!) con, e senza Violini di Andrea Hofer, Vicemaestro di Capella dell' Ill.mo, E Rev.mo Monsignore GVIDOBALDO Archivecovo (sic!), e Principe di Salzburg, Legato della sede Appostolica (sic!), Principe del S: R: I: in Salzburg, Nella stamperia della Kazenbergerin." Am Schluß der Widmung: Salzburg, Primo settembre l' Anno 1654.

Es ist Hofer's „op. I", wie er in der Widmung sagt:

... „escono hora alla stampa queste prime mie opere musicali, che composte sotto i felicissimi auspicij della sua benignità ..."

Kompositionen, die er kurz vorher geschaffen und nun als Weihegabe seinem neuen Herrn im Druck vorlegt, wahrscheinlich die gleichen, von denen es im Konsistorial-Protokoll vom 26. März 1654 heißt, daß „Er die Jenigen Compositiones so er vor antrettung der Capellmeister Stell gemacht und von seinen eigenen Gelt schreiben lassen, zu der Instrument-Stuben zu liefern erbietlich seie".

Die sechs Stimmenhefte (Parte I, II, III; Violino I, II; Organo) enthalten sieben Psalmen[3]) und acht Motetten[4]), wie der Komponist auf dem Titel sagt; es sind Hymnen bzw. Antiphonentexte. Als Singstimmen sind Cantus, Alt, Tenor und Bass vertreten, an Instrumenten außer der Orgel Violinen, Violen, Baß und Fagott. Unser Interesse wecken die in der Orgelstimme verzeichneten Solisten, so z. B. heißt es einmal beim Psalm Beatus vir: „Cantato del signor Ludovico Barta"; oder beim Psalm Laetatus sum und Nisi Dominus steht: „Marcello Islinger, Organista"[5]). Damit ist auch bereits ihr musikalischer Charakter gekennzeichnet; es sind meistens Konzertgesänge in der Kirche im Stile des 17. Jahrhunderts, für die Ludovico da Viadana in seinen Cento concerti ecclesiastici den Boden geschaffen.

Dem zweiten Druckwerk hat der Komponist folgenden Titel gegeben:

„Ver Sacrum seu Flores Musici, quinque vocibus et totidem Instrumentis producendi et pro Offertoriis potissimum servituri ad occurentes per annum festivitates de Communi, sub auspiciis Cel.mi ac Rev.mi S. R. I. Principis ac Domini, Domini Maximiliani Gandolphi ex S. R. I. Comitatibus de Khuenberg, Archiepiscopi Salisburg.

---

1) Eitner, a. a. O. S. 169.

2) Eitner gibt nur diesen einen Fundort an.

3) Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem. Auffällig ist, daß der übliche 1. Ps. der Vesper Dixit Dominus fehlt.

4) Quam vana est spes, Hymnum cantate, Ubi duo aut tres, Ascendens Christus, Gaudia fideles, Ego flos campi, Exurge Domine, Cum jucunditate.

5) Der Schwager Hofer's.

S. Sedis Apostolicae Legati nati ac Germaniae Primatis etc. Authore Andrea Hofer, ecclesiae Metropolitanae Salisburgens. Regente Chori et Capellae Vice-Magistro. MDCLXXVII. (Wappen des Erzbischofs) Salisburgi Typis Joannis Baptistae Mayr, Typographi Aulico-academici."

Das Exemplar der Salzburger Studienbibliothek ist leider unvollständig.

In einer überschwänglichen, in elegantem Latein abgefaßten Widmung, die der humanistischen Bildung Hofer's alle Ehre macht, begründet der Komponist seine Dedikation und gibt sodann dem Benevolo Lectori in einem etwas schlichter gehaltenen Vorwort Anweisung für die Verwendung der Sammlung[1]). Die achtzehn Nummern[2]) sind größtenteils für die Hauptfeste des Kirchenjahres bestimmt. Als Stimmenbesetzung hat Hofer fast durchgängig zwei Cantus, Alt, Tenor und Bass gewählt mit fünf Instrumenten; nur einigemal weicht er davon ab und stellt andere Stimmenkombinationen zusammen, so z. B.: C. A. T. T. B. (Nr. XIII und XVI). Über die Fünfstimmigkeit geht er nur einmal hinaus, bei der letzten Nr. XVIII, die er für acht Stimmen und drei Instrumente schreibt. Es läßt sich nicht leugnen, daß gerade die Verwendung von zwei Sopranen, die bekanntlich einen besonders festlichen Glanz auszuschütten vermögen, ein glücklicher Griff des Komponisten genannt werden darf. Überhaupt will Hofer mit diesem Druckwerk schon durch den Titel seine Zeitgenossen einführen in die „schöne Periode" der Kirchenmusik und spricht sich darüber auch im Vorwort nicht unklar aus. Für den liturgischen Fachmann, der die (in der Anmerkung 2 zitierten) Texte auf ihre Provenienz untersucht, wird sich das überraschende Resultat ergeben, daß keiner derselben mit dem liturgischen Texte des betreffenden Festes sich deckt, ja daß die meisten derselben als Offertorientexte überhaupt nicht vorkommen.

2. Neuausgaben

„Responsoria ad Matutinum in Feria V., VI. et Sabbato Maioris Hebdomadae ad quattuor voces inaequales auctore Andrea Hofer". Herausgegeben von Joh. Ev. Habert. Leipzig, Braun's Verlag (nun Fr. Pustet, Regensburg) 1885.

Der Herausgeber hat sich eine Reihe von Änderungen gestattet. Abgesehen von jenen, die den Text betreffen und durch die Ausgabe für den praktisch-liturgischen

[1]) Aus diesen Gründen mögen einige Sätze hier folgen: „... Nostrum quoque saeculum et Salisburgensis hic Horizon illustrissimum sphaeram exhibet, astro Solis aemulam, nec sine augurio in bina haemisphaeria divisam, ut nimirum inde claresceret, Musas ac Musicam sub his auspiciis foveri: Eundem Maximilianum esse Maximum Musis Apollinem, non minorem Musicae Phoebum ... Et quid aliud offerem quam quae vel ipso id monent nomine Offertoria? Antiqui auream aestatem suo voverint Apollini, ego Tibi Ver sacrum dedico, opus nempe qualecunque sub ipsum Veris initium Tuo nomini sacratum et Tua Authoritate Typis datum, opus, inquam, qualecunque sed tale tamen, quale amas, quia sacrum ..." „Ver sacrum habes, amice Lector, in chartae nives translatum. Ita nuncupare placuit, quia sub veris primitias supremam manum imposui, Typographus primam. Et profecto meis hisce laboribus spes maior adspirat, fore, ut floreant, quia communi desiderio Offertorium in plerisque locis, si non satisfacere, saltem favere videntur. Non adornavi ad Magnificentiam aut peculiare artificium, ut serviant pluribus: velut in vere communis fere florum usus est ..."

[2]) I. Dum medium (De nativitate Domini etc.), II. Adeste fideles, III. Gaudent coeli, IV. Vox in Rama, V. Ad cunas Jesuli, VI. Consurgite fortes, VII. Resurgenti Deo, VIII. Vidi conjunctos, IX. Ecce crucem Domini, X. Coeli cives, XI. O suavis aura, XII. Panis candidissime, XIII. Audite insulae, XIV. Egredimini, XV. Estote fortes, XVI. Quam splendida, XVII. Ad sereni Coeli, XVIII. Ad festum Virginis.

Gebrauch gerechtfertigt sind, wurden von ihm satztechnische Verbesserungen vorgenommen und — wie ein Vergleich mit dem Original ergibt — die Notenwerte fast durchwegs um die Hälfte verlängert, also das umgekehrte Verfahren eingeschlagen, das man heutzutage bei Neuausgaben alter Meister anzuwenden pflegt; auch mit den hinzugefügten agogischen und dynamischen Zeichen kann man nicht allerwegs einverstanden sein, namentlich nicht mit den überhäufigen Atmungszeichen, die den Text geradezu zerstückeln und zerpflücken. Was aber Habert im letzten Satz der Vorrede sagt, ist richtig:

„Einzelne der Responsorien z. B. das Tenebrae, gehören gewiß zum Schönsten, was wir in der alten Musik besitzen[1])."

Die Responsorien dürften vielleicht aus der Zeit stammen, da Hofer zum Chorvikar und dann zum Domkapellmeister ernannt wurde, Ämter, die ihn in unmittelbare Beziehung zum feierlichen liturgischen Stundengebet brachten, also aus der Zeit von 1658 ab. Wie die vielen Aufschreibungen in den abgegriffenen Stimmheften beweisen, erlebten sie — von Violen und Basso continuo nach damaliger Gewohnheit zur Unterstützung der Singstimmen begleitet — im Salzburger Dom alljährlich ihre Aufführung bis zum Jahre 1841, wo sie wahrscheinlich von den Michael Haydnschen verdrängt wurden, ein ähnliches Schicksal, wie es dem Miserere Allegri's in der Sixtinischen Kapelle beschieden war.

Dem gleichen praktischen Zweck entstammt ein prächtiges Tenebrae factae sunt[2]), das aber mit dem in den obigen Responsorien (Feria VI. in Parasceve Nro V. S. 23 ff.) nicht identisch ist; es ist für vier Singstimmen mit drei Violen, Violoncello und Basso continuo gesetzt. Das Manuskript befindet sich im Benediktinerinnenstifte auf dem Nonnberg in Salzburg, in Stimmen in der Kgl. Bibl. Berlin (Mus. ms. $\frac{10698}{10}$); eine Neuausgabe erschien als Beilage zur „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" (1871, Nr. 7).

„Postcommuniones Nro I et II pro Dominica Septuagesima et Sexagesima cantantibus quinque vocibus cum Organo uti(!) Basso continuo auctore Andrea Hofer musices magistro Ecclesiae Cath. Salisburg. 1660." Dieselben gab P. Sigismund Keller[3]) heraus „in debitum obsequium celsitudinis suae Rev. Maximiliani Archiepiscopi Metropolis Salisburg. Mon. Einsidlae, Neo-Eboraci et Cincinnati 1871. Typis et Sumtibus Caroli Benziger Fratrum."

---

[1]) Eine Besprechung derselben siehe „Kirchenchor" 1892, Nr. 10.

[2]) Tenebrae waren damals und bis in die neueste Zeit in Salzburg sehr gebräuchlich und wurden alle Freitage aufgeführt.

[3]) P. S. Keller O. S. B. war geboren 1803 zu Gossau (Kanton St. Gallen), bis 1836 Musikdirektor, Professor und Studienpräfekt, bis 1852 Professor und Direktor am Gymnasium in Bellinzona, als Konventuale Kapellmeister im Benediktinerstift Einsideln, 1853—62 Pfarrer in Blons, 1868—70 Kapellmeister in St. Peter in Salzburg, bis 1881 in Einsideln; 1881 wanderte er nach Amerika aus und starb an den Strapazen der Reise am 21. Februar 1882 zu Wapponete, St. Ohio. (Vgl. „Kirchenchor" [Bregenz] 1883, „Nekrolog" S. 3 ff. und 1871, S. 51 ff.) Der tüchtige Musiker widmete. sein Studium besonders den Salzburger Kirchenkomponisten und brachte viele ihrer Werke in Partitur Zu der obigen Ausgabe schreibt er im Vorwort: „Ein zweijähriger Aufenthalt in Salzburg und der Wunsch, Mozart's dortige Vorläufer und ihre Tonwerke aufzufinden und kennen zu lernen, das ist der entferntere Grund des Erscheinens dieser rein vokalen Kirchengesänge aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, aus dem größeren Werke Quadragesimale."

Diese Kompositionen stammen aus dem größeren Werk Quadragesimale. Der Herausgeber bemerkt im Vorwort hierzu:

„... Der Titel soll nicht stören, er ist Wahrheit; will man aber diese so kirchlichen Vokalsätze auch als Gradualia et Offertoria gebrauchen, so kann und mag es geschehen, Zweck und Wunsch wird ja dadurch nur noch mehr erreicht[1]."

„Postcommuniones Nro III et IV. Pro Dominica Passionis et Dominica Palmarum cantantibus quinque vocibus auctore Andrea Hofer Musices Magistro ecclesiae Cath. Salisburg. In debitum obsequium Rev. P. Basilii I. Abbatis Monasteri Einsidlensis, edidit eiusdem Monasterii capitularis P. Sigismund Keller. Trautwein (Püschel und Wetzel), Berlin.

P. Keller schreibt über seine Ausgabe[2]):

„Man hält sich am Titel Postcommuniones statt Communiones auf, aber Postcommunio ist der richtige und hat seine geschichtliche Rechtfertigung darin, daß fast alle die alten Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts namentlich auch der Werke von Hofer den Titel Postcommunio tragen[3]) ..."

Ob P. Keller nicht doch einem Irrtum zum Opfer gefallen ist und die 15 Postcommuniones im „Melos divinarum laudum" von Peter Gutfreundt (Bonamico, Ms. in Fol. aus dem Jahre 1635) für Hofer'sche Sätze gehalten hat? Eine Nachprüfung wird darüber noch Klarheit verschaffen[4]).

Außer dem oben genannten Tenebrae edierte Habert im 4. Jahrgang der „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" 1871 auch noch ein Lauda Sion.

3. Handschriften

I. Adventus d. h. vokale Meßgesänge für die Adventzeit:
6 Introitus 5 voc. (C. A. 2 T. B.).
6 Gradualia 5 voc. (frei bearbeitet, die Choral-V. unisono).
6 Offertoria a due cori (mit verschiedener Stimmenbesetzung).
6 Postcommuniones (unter diesen sechs Nummern findet sich neben den Sonntagen auch die Vigilia Nativitatis und die Vigilia S. Andreae Apostoli).

II. Quadragesimale d. h. vokale Meßgesänge für die Fastenzeit:
10 Introitus 5 voc.
10 Gradualia 5 voc. (Graduale et Tractus 5 voc. Choral V. unisono).
8 Offertoria a due cori.
8 Postcommuniones 5 voc.

[1]) J. E. Habert begleitet die Herausgabe mit folgenden Worten: „Nun wäre recht sehr zu wünschen, daß diese schönen und wahrhaft kirchlichen Kompositionen eine recht große Verbreitung finden möchten ... Schöne, edle Melodien, ein fließender Satz, schöne Kontrapunktik zeichnen sie besonders aus ..." Zeitschrift f. kathol. Kirchenmusik 1871, S. 35.

[2]) Monatshefte f. M. 1878, Nr. 6, S. 87, wo er den Titel also berichtigt: „In Domino Palmarum", offenbar ein neuerlicher Irrtum Eitner's; vgl. hierzu a. a. O. S. 72, woselbst sich auch ein Urteil Eitner's findet über diese Sätze, die sich „durch einen edlen und echt kirchlichen Stil auszeichnen, der sich von dem Geschreibsel von Hofer's Zeitgenossen sehr vorteilhaft unterscheidet und ganz auf den Anschauungen der klassischen Gesangsperiode des 16. Jahrhunderts beruht."

[3]) Vgl. auch oben das Vorwort zu den Postcommuniones Nro. I und II.

[4]) Herr Domkapellmeister H. Spies hatte die Güte, mir hierzu folgendes mitzuteilen: „... Mir wenigstens sind keine Postcommuniones von A. Hofer bekannt; wo Wechselgesänge von Hofer sich finden, ist stets die Bezeichnung Communio gewählt."

Diese Kompositionen wurden von P. Keller in Partitur gebracht und gingen in sein bzw. seines Klosters Eigentum, später als Nachlaß über.

Die Behauptung Eitner's, „Vieles liegt im Archiv des Doms zu Salzburg", trifft nicht zu. Außer dem unvollständigen Ver sacrum und den „Charwochen-Responsorien" ist nur folgendes im Manuskript (Stimmen) vorhanden:

Offertorium „O quam metuendus est" in dedicatione ecclesiae a 5 voci, 2 Violini, 6 Viole e Organo.

Introitus 5 voc.
Graduale 5 voc.
Offertorium 8 voc.
Communio 5 voc. } pro Vigilia Nativitatis Domini.

Introitus „Exaudivit" et Graduale in Rogationibus 5 voc.

Hierzu kommen noch als rein instrumentale Einlagen und Zwischenspiele nach dem Brauche der damaligen Zeit einige Sonaten (vgl. Ver sacrum), ferner ein Chor mit Begleitung von sechs Violen. Allerdings darf angenommen werden, daß die mit sine nomine bezeichneten Kompositionen — man war ja damals recht bescheiden und sparsam mit der Angabe des Autornamens — noch manche Stücke von Hofer bergen, so z. B. scheint eine Reihe von Offertorien 8 voc. für die Hauptfeste des Kirchenjahres, namentlich dasjenige auf das Fest der hl. Dreifaltigkeit, stilistisch ihm anzugehören. Eine Spartierung wird hier noch manches aufhellen.

Ein Querfolioband in Leder, von P. Keller in Partitur gebracht, mit dem Titel: „Andrea Hofer 1660—1684. Carl de Bibern 1700—1749" (48 und 32 S.) enthält von Hofer die Missa Valete; ebenso von P. Keller: „Hofer und Biber, Beispiele aus ihren Gesangskompositionen" (8 S.). Kgl. Bibl. Berlin Mus. ms. 10698 und $\frac{10698}{3}$.

Ein Offertorium Gloria et honore duobus choris 8 voc. mit B. c. (Kopie von P. Keller) im Besitze Eitners, nunmehr Kgl. Bibl. Berlin Mus. ms. $\frac{10698}{8}$.

Hoc corpus meum 4 voc. in der Bibliothek der Singakademie in Berlin.

4 Messen Rundi mundi (!), Sollicita, Valete, Carne vale (!) con 4 et 5 voc. concert. et 5 Instr. im Domarchiv in Regensburg [1]).

Missa Valete [2]) in B (a 9 Parti, 2 Canti, Alto, Tenore, Basso, Cornettino, Violetta, 2 Viole, con Organo et Violone).

Missa Archi-Episcopalis [3]) in C (a 19 Parti, 8 voci concert. col Coro 2 Violini, 2 Viole, 2 Clarini, 2 Cornetti [ad lib.], 3 Tromboni, Organo con Violone).

---

[1]) Über die Aufführung von Hofer's Refugium meum Deus für Baßsolo in Halle und Ascendit Christus in altum a 3 voc. in Weißenfels vgl. Denkmäler der Tonkunst Bd. 52/53, S. XVII und LVI. [Anmerkung der Schriftleitung.]

[2]) Vielleicht zu übersetzen mit „Abschieds-Messe", komponiert zum Schlußgottesdienst an der Universität.

[3]) „Erzbischöfliche Messe", bestimmt für die höchsten Festtage, an denen der Erzbischof partifizierte. Wahrscheinlich wurde sie von Hofer 1682 zum Rupertus-Zentenarium komponiert. Die Akten sagen allerdings nur: „Summum Officium de Ss. Trinitate inter phonascorum Musica certamina cantavit Archiepiscopus"; dagegen von einem Te Deum in gleicher Anlage, das bei derselben Gelegenheit komponiert und aufgeführt worden sein soll: „Maximilianus Episcopus Hymnum Ambros. initium fecit, inter omnis generis vocum et instrumentorum certamina Aulici phonasci prosequuntur, tormentae ex arce centies saluta(!) festive applaudunt."

Die beiden letzteren Messen „verwahrt" das Benediktinerkloster Kremsmünster in Stimmen und nunmehr auch in Partitur. Die Stimmen wurden im Jahre 1699 geschrieben von P. T. B. = Pater Theodor Beer, der daselbst von 1689 ab Kapellmeister war. Auffällig ist, daß sich die Messen nicht auch in Salzburg finden, für das sie doch komponiert wurden.

B. Weltliche Kompositionen

An der ehemaligen Universität in Salzburg war es von 1620—1796 üblich, daß am Ende des Schuljahres theatralische Darstellungen, ludi scenici genannt, von den Schülern veranstaltet wurden. Dieselben bestanden in rezitierten Dramen, auch in Singspielen, wozu ausgezeichnete Musiker wie Hofer, Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser, Mozart u. a. die Kompositionen lieferten. Die Studienbibliothek bewahrt eine Reihe von Texten solcher Stücke, leider aber keine Musik[1]) hierzu. Die ersten vorhandenen Libretti sind aus dem Jahre „1665 mense 12" und verzeichnen für dieses Jahr den P. Ludwig Ramhaufky als Komponisten des Dramas; 1668 erscheint bereits Hofer. Die von ihm vertonten Dramen sind folgende:

I. 1668 Mense 12:
„Concordia victrix. causa et dedicatione Maximiliani Gandolphi episcopi, cum Pallio Archiepiscopali insigneretur".

II. 1670 Mense 9:
„Corona laboriosa Heroum virtuti imposita." Zu Ehren des Kurfürsten von Bayern, als er sich mit seiner Gemahlin Henriette in Salzburg aufhielt.

III. 1682 Mense 10:
„Saeculum aureum Ecclesiae et Provinciae Salisburgensis a S. Ruperto primo episcopo et Bojariae Apostolo reductum." Zur Feier des 11. Jubeljahres des hl. Rupertus, das acht Tage lang mit einem für Salzburg noch nie gesehenen Glanz und Aufwand sowohl in als außerhalb der Kirchen begangen wurde. An einem Montag dauerte die Aufführung des Dramas von 3—8 Uhr; am Oktavtage fand dieselbe zum zweitenmal im Benediktinerkloster St. Peter statt vor dem Herzog von Lothringen und der erlauchten Königin.

IV. 1683. Mense 10:
„Nabuchodonosor
Rebus gestis Magnus
Somniis Major
Inter Magnos Maximus
Imperio magnum caput
Fortunis Arbor vitae
Inter tot titulos vix homo."

Aus Anlaß dreier verschiedener Ereignisse: des Sieges über die Türken, der aus Rom angelangten Ernennung des Erzbischofs Max Gandolf zum Kardinal und der Anwesenheit des großen Benediktinergelehrten Mabillon aus Frankreich.

---

[1]) Von J. E. Eberlin z. B., dem meine nächste Studie gelten soll, stammt nach meinen handschriftlichen Aufzeichnungen die Musik zu nicht weniger als 67 Texten; davon rund ein Dutzend mit Musik im Autograph in der Proske'schen Musikbibliothek in Regensburg.

Andreas Hofer hat den Hauptteil seiner Kompositionen der Kirche gewidmet, der ja auch der Hauptteil seines Wirkens in seiner Stellung als Hof- und Domkapellmeister galt. Ein abschließendes Urteil über seine Werke läßt sich dann erst geben, wenn einmal alle oder wenigstens die meisten derselben in Partitur vorliegen. Die bisherigen Proben zeigen Hofer als einen bedeutsamen Meister auf dem Übergangswege vom strengen zum modernen Stil, und da er im Mittelpunkt dieser Periode steht, so tragen auch seine Kompositionen den Stempel und das Gepräge dieser Stilwandlung. Ja ich möchte das Wort, das ich in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" [1]) über Viadana geschrieben, mit gleichem und vielleicht mit noch größerem Recht auf ihn anwenden: „Hofer trägt einen Januskopf, ein Doppelgesicht." Mit seinen schlichten, aber doch feierlich-ernsten „Responsorien für die Charwoche" schaut er zurück zu Palestrina und rückt in seine Nähe, denn von ihnen gilt, was P. Keller so schön in einem Brief vom 2. April 1879 an den Herausgeber des „Kirchenchor", F. J. Battlogg, einen begeisterten Kenner und praktischen Verehrer der altklassischen Meister, schreibt: „... Mit Ihnen theile ich den Vortheil, daß die Alten immerfort neue Genüsse bereiten ... Um so mehr bitte ich, daß Sie mit Ihren Sängern besonders Hofers Musik einstudieren und aufführen, denn diese Musik wird Geist und Herz gewiß veredeln. Was Hofers Introitus in Coena Domini [2]) anbetrifft, so gibt mir eine solche Arbeit in der Mitte des 17. Jahrhunderts einen großen Begriff vom erzbischöflichen Dom in Salzburg. Der Choral, gesungen von durchaus ex officio streng geschulten 30—40 Kanonikern, begleitet von einem mehrstimmigen Chor ebenso ausgebildeter Sänger, dirigiert von einem silbernen Taktschlägel, geführt von einem Kapellmeister wie Andreas Hofer — ich möchte sagen einzig in seiner Art, selbst die Sixtinische Kapelle nicht ausgenommen [3])." Mit seinen Salmi e Motteti, seinen Instrumentalmessen usw. richtet sich Hofer's Blick in die Zukunft, dem neuen Lichte, Mozart entgegen, dem Gründer der sog. „schönen Musikperiode in Salzburg", die in ihm auch ihre Blüte und ihren Höhepunkt erreicht. Und in diesem Sinne darf man Hofer als einen Wegbereiter Mozart's, jedenfalls aber als einen seiner würdigsten Vorfahren nennen. Somit wäre es nicht nur die Lösung einer Ehrenschuld, sondern auch ein Postulat unserer musikhistorischen Wissenschaft und Kunst, daß dem langvergessenen Meister Andreas Hofer in einer unserer Denkmälerausgaben ein monumentum aere perennius erstehe.

---

1) Kempten und München, 2. Aufl. 1913, S. 122.
2) Vgl. Quadragesimale S. 80.
3) Nekrolog, a. a. O. S. 13.

Zur Geschichte der Oper in Nürnberg

in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts

Von

Adolf Sandberger, München

Seit durch einen Aufsatz von Nagel[1]) in weiteren Kreisen bekannt wurde, daß Kusser um 1697 in Nürnberg Opern zur Aufführung brachte, mag sich mancher Forscher der erneuten Erwartung hingegeben haben, die Stätte, an der Sachs und Ayrer, Harsdörfer, Klaj und Birken, Sigmund Gottlieb Staden, G. Walch u. a. schufen und wirkten, werde sich noch als ein für die Geschichte der älteren deutschen Oper besonders wichtiger Schauplatz enthüllen. Soweit mir das einschlägige Material an Textbüchern, Musik, Archivalien und Literalien[2]) bekannt geworden ist, erfüllt sich diese Hoffnung zwar nicht in vollem Maße, immerhin aber kann sich Alt-Nürnberg auch auf unserem Felde sehen lassen; daß dem so ist, verdankt es vor allem der Tätigkeit des Organisten Johann Löhner.

Wie vorher fanden zu Nürnberg auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowohl im geschlossenen Kreise, insbesondere des pegnesischen Blumenordens, als auch öffentlich musikdramatische Aufführungen statt. Als Theater dienten das Fechthaus, das Augustinerkloster und ein Proviantboden über dem Marstall. 1667 gelang es dann dem Direktor einer wandernden Truppe, Karl Paul, den Rat zu vermögen, das sogenannte Materialhaus zu einem „Komödienhaus" umzubauen, das in der Folge den Namen Opernhaus überkam[3]). Ob dabei auch die bereits von Harsdörfer verlangte Drehscheibe für den Hintergrund, die durch ihre Umdrehungen vier verschiedene Dekorationen hervorzauberte[4]), zur Verwendung kam, vermochte ich nicht zu ermitteln.

Aufgeführt wurden teils die Schöpfungen einheimischer Dichter und Komponisten, teils fremde Arbeiten. Das erste Werk im neuen Haus scheint ein Ballett gewesen zu sein. Es hat sich wenigstens ein Buch erhalten: „Kurzer Entwurf eines anmutigen Kinderballets"[5]), 1668 erschienen und mit einer Anzahl von Abbildungen

---

[1]) W. Nagel, Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten, Sammelbände der IMG 1908, S. 145 ff.

[2]) An neuerer Literatur vgl. F. E. Hysel, Das Theater in Nürnberg, Nürnberg 1863, und das Quellenwerk von Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806, zuerst in der Zeitschrift der Nürnberger Altertumsvereinigung, dann 1900 bei Schrag in Nürnberg als Buch erschienen.

[3]) Hysel, a. a. O. S. 31; Hampe desgl. S. 128.

[4]) Vgl. Harsdörfer, Gesprächspiele Bd. IV, S. 165 ff.; Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule 1847, S. 200, Anm.

[5]) Stadtbibliothek Nürnberg.

der Szene in schlechten Kupferdrucken versehen. Das Ballett brachten 67 Kinder, zumeist Jungen, darunter ein zwölfjähriger Johann Krieger (der Komponist ist bekanntlich 1651 geboren) zur Darstellung. Das Orchester bestand aus zwölf Musikern, Veranstalter des Ganzen war der Stadtmusikus Jakob Lang.

Als einheimische Dramen- und Operndichter finden wir u. a. Joh Ludwig Faber, Christoph Adam Negelein und Christoph Fürer. Negelein, ehemals Kaufmann, der auch zum kaiserlichen Hofpoeten ernannt wurde, ist weiteren Kreisen durch seine Psalmdichtungen der „alten Zionsharfe" vom Jahr 1693 bekannt, die Johann Löhner mit Melodien versah. Er betätigte sich gelegentlich auch als Komponist (s. u.), war gleich Harsdörfer viel gereist und trat später zur katholischen Kirche über, übersiedelte auch 1700 „wegen unglücklicher Handlung" nach Wien, wo er 1701 starb[1]). Die Richtung dieser Dichter ist eine vorwiegend religiöse wohl unter dem Einfluß der Nürnberger Geistlichkeit[2]). Wir begegnen da Stücken wie „Herodes der Kindermörder", „Abraham der Gläubige und Isaak der Gehorsame", beide von dem Collega quintae Classis im Gymnasio Aegidiano Johann Ludwig Faber[3]) 1675 verfaßt. Letzteres Drama mit Musik ist ein kurzer Einakter mit den Personen: Gottvater, Abraham, Isaak, Sarah und erzählt in meist würdiger Sprache schlecht und recht die Geschichte der Opferung bis zum Eingreifen des Herrn, der dann vom Chor mit Lobgesang und Halleluja gepriesen wird. Derselbe Stoff „Abraham der Wundergläubige und Isaak der Wundergehorsame" wird dann in einem „Singspiel" des Pegnesischen Blum-Genossen Celadon, d. i. Negelein's, 1682 und 1684 im Pegnesischen Blumenorden in sehr erweiterter Behandlung vorgestellt[5]). Es handelt sich um ein fünfaktiges Schauspiel mit 21 Arien[6]) und neun instrumentalen Zwischenspielen („Hier wird musiziert"; „Hier wird zugezogen und unter einer Musik die Bühne in einen Wald mit Gebürg verändert"). Isaaks Opferung kommt erst im fünften Akt an die Reihe, die vorangehenden gelten vor allem den Beziehungen zwischen Abraham, Sarah und Hagar. Dasselbe Stück gelangte im gleichen Jahre, für den höfischen Zweck mit einem geeigneten Prolog und Epilog versehen und durch umfängliche Einschaltungen weiter ausgedehnt in Coburg zur Darstellung anläßlich des Geburtstags der Herzogin Marie Elisabeth (27. Januar): „Der gehorsame Wunderglaube Abrahams in der willigen Opferung seines Sohnes Isaak ... zur Bezeigung der hertzvergnüglichen Freude in einem Singe-Spiel auf dem darzu neubearbeiteten Schauplatz ..."[7]). Später (s. u.) half dann die Coburger Bühne in Nürnberg aus.

---

1) J. C. Wetzel, Hymnopoeographia oder Historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter, Herrnstadt 1719, Bd. II, S. 214; Goedeke, Grundriß, 2. Aufl., Bd. III, S. 228; Hampe, a. a. O. S. 141 ff. — Einen Porträtstich von Negelein bewahrt die Nürnberger Stadtbibliothek.

2) Der Geistlichkeit stand in Nürnberg auch die Zensur zu.

3) Vgl. über ihn J. C. Wetzel, a. a. O. Bd. I, S. 213; Joh. Herdegen, Historische Nachricht von deß löblichen Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang, Nürnberg 1744, S. 284; Allg. deutsche Biographie VI, 495; Goedeke, a. a. O. Bd. III, S. 116 und 226; Hampe, a. a. O. S. 142 u. 144.

4) Stadtbibliothek Nürnberg (Will IV, 79).

5) Es liegt mir das Buch von 1684 vor, Stadtbibliothek Nürnberg. — Gottsched, a. a. O. II, 258 und I, 248; Will-Nopitsch, Nürnbergerisches Gelehrten-Lexicon, Altdorf 1805, Bd. VII S. 15.

6) Davon war eine gedruckt, s. Hampe, a. a. O. S. 294.

7) Textbuch in der Herzogl. Bibliothek zu Koburg. Vgl. Konrad Höfer, Über die Anfänge des coburger Theaterwesens in „Aus den coburg-gothaischen Landen, Heimatblätter", Heft 7, Gotha 1910, S. 84. Den Nachweis dieses Aufsatzes verdanke ich Herrn Prof. Dr. Krieg in Coburg.

1685 lernten die Nürnberger eine Tragico-Comedia „Das beneidete doch unverhinderte Ehrenglück des frommen und lieben Jacobs-Sohns Joseph“ von Scheurer und Müller[1]) kennen, abermals ein Drama mit Musik, das einen Aufwand von 68 Personen und großen szenischen Apparat erforderte. Die Musik schrieb Lully's Schüler Johann Fischer, der damals als Hofmusiker zu Ansbach lebte. Auch 1696 finden wir ein geistliches Stück „Die Eroberung von Jericho unter Anführung des israelitischen Helden Josua“.

Eine andere Richtung gab dem Nürnberger Bühnenwesen die Oper und das Eingreifen unseres Johann Löhner.

Die Hauptquelle über die Lebensumstände dieses Meisters bleibt nach wie vor der Bericht, den Mattheson von einem „geistlichen Correspondenten ...“, also wohl einem der Nürnberger Stadtgeistlichen, vielleicht Feuerlein oder Löhner's Schwager Stephani, für seine Ehrenpforte empfing. Da heißt es[2]):

„Johann Löhner, Organist zu St. Laurentz in Nürnberg, dessen drey (sic!) gedruckte Wercke im musikalischen Wörterbuche [Walthers], aber sonst gar keine Umstände seines Lebens berühret werden, verdient doch wohl, daß man hinzusetze, er sey in Nürnberg 1645, den 21. Dez. gebohren, habe seinen Vater im 8ten und die Mutter im 15ten seines Alters verlohren, welche Waisenschaft eben kein geringes Ungemach mit sich führet.

Es ist ferner merkwürdig, daß er ein Zwilling gewesen, und doch sein Leben biß ins 60ste Jahr gebracht; daß der berühmte Wecker seine Schwester zur Ehe gehabt und ihn in der Musik unterwiesen; daß er sich bey dem Rektor Gresmann in der lateinischen Sprache festgesetzet; eine Reise nach Wien gethan; bey seiner Rückkunfft den saltzburgischen Hof besuchet, und von dem Erzbischofe mit einem schönen Gnadenpfennig beschencket worden; daß er sich hierauf nach Leipzig begeben, um daselbst die sächsischen Tonkünstler zu hören; daß er hiernächst zum Organisten des Chors zu Unsrer lieben Frauen in Nürnberg, so dann zum H. Geist, und endlich, nach Lundsdörffer's Absterben, zu St. Lorentz, daselbst erwählet worden.

Zuletzt werden wir berichtet, daß er ohne Haushaltung, das ist, ohne Verheirathung, im ledigen Stande gelebet, welches mein geistlicher Correspondent ein elendes Leben nennet; bey zwey Jahren an Kräfften allmählig abgenommen; den Sonntag Lätare 1705. sehr matt aus der Kirche nach Hause geführet worden, und des Donnerstages darauf über 8 Tage, nehmlich den 2. April entschlafen, seines Alters 59. Jahr, 3. Monat, 3. Tage.“

Aus der älteren Literatur und Archivalien läßt sich zu diesen Angaben noch einiges nachtragen. Über Löhner's Beisetzung, um mit dem Ende zu beginnen, berichten die Nürnberger sog. Totengeläutbücher[3]) unterm 6. April 1705: „Der erbar und kunstreichen Johann Löhner, Stadt-Röhrenmeisters seel. hinterlassener Sohn oberhalb St. Lorentzen. Ist den 18. August 1707 im Invent. registriert worden“. Ein Schwager Löhner's, Georg Caspar Wecker[4]), war also sein Lehrer. Ein anderer (s. o.) der Prediger bei St. Sebald, Johann Carl Stephani[5]); dieser gibt dem „vielgeehrten Herrn Schwager“ 1673 u. a. den Rat:

„Wer Rosen bricht, acht nicht der Dörner stechen.“

---

1) Stadtbibliothek Nürnberg.

2) Vgl. auch C. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang Bd. II (1845), S. 461; M. Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. VI (1905), S. XXXIX.

3) K. Kreisarchiv Nürnberg. Vgl. auch A. Sandberger, biographische Vorbemerkungen zu Johann Pachelbel, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. II, Bd. 1, S. XV/XVI.

4) J. G. Doppelmayer, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 251; Mattheson, Ehrenpforte S. 390 ff.; Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern a. a. O. S. XVI.

5) „Geistliche Singstunde“ (1670) Bl. 5 und „Geistliche Erquickstunden“ (1673 s. u.) S. 8b. In der Liste der Ratsmusiker erscheint Löhner zuerst 1679/80, vgl. Seiffert, a. a. O. S. XXIV.

Doch haben wir Belege, daß Löhner schon bald in Nürnberg die gebührende Anerkennung fand. Gleich 1670[1]) gab ihm Sigmund von Birken u. a. folgendes mit auf den Weg:

„Demnach ist gegenwärtiger Geistlicher Arien und Singweisen Erfinder und Verfasser Herr Johannes Löhner billig zu loben, daß er also zeitlich anfähet, einer von den Teutschen Kindern Kohrah zu seyn und seine ergriffene Musik-Kündigkeit zu Gottes Ehre verwendend, die Blüt seiner ersten Jahre nicht der Eitelkeit wie die meisten thun, sondern der Ewigkeit aufopfert und ein Erd-Engel zu werden sich befleissiget. Gott, den er damit ehret, wird ihn wieder ehren, und ihn zu Wohlstand erwachsen lassen. Wie dann auch der Gottliebende Leser diese seine schöne Arbeit zu lieben sich angereget befinden und mehr dergleichen Andacht Früchte von Ihm zu kosten verlangen wird."

Auch Conrad Feuerlein, Prediger an St. Jakob, einer der führenden Männer, begrüßt hier wie 1673 in den „geistlichen Erquickstunden" Löhner aufs wärmste; Stephani rühmt („Singstunde" Bl. 6) seinen emsigen Fleiß; hochmögende Mitglieder des Rats interessierten sich schon damals für den jungen „Sing-dichtkunst Beflissenen".[2]) Werden in der Folge die hervorragenden Musiker der Reichsstadt genannt, so darf sein Name nicht fehlen. In späteren Jahren gilt er als eine Größe.

„Der Musicverstehende Leser beliebt zu wissen, daß der Weit-berühmte Herr Johann Löhner, Organist der Spital-Kirche zum Heil. Geist alhier in Nürnberg zu diesen Psalm-Liedern eigene neue Sing-Weisen ausgefertigt, welche in Kurtzem, beliebt es Gott auf etlichen Bögen absonderlich gedruckt zu haben seyn und Gehör und Hertz nicht wenig ergötzen werden", schreibt Negelein 1693 in der „Zionsharfe" (letztes Blatt).

In Löhner's älterem Bruder Martin, geb. 15. Februar 1636, gestorben 2. Oktober 1707, stak ebenfalls ein Stückchen Künstler. Er übte den väterlichen Beruf aus und hatte dabei[3]) „in einem bei seiner Wohnung stehenden eingeschlossenen Platz allerley kleine Wasserwercke als Modelle von grosen gar schicklich angeordnet, darbey er alle, die solche ansahen, sehr vergnügte, da er unter andern durch den Trieb des Wassers absonderlich wohl praesentierte, erstlich wie Vulcanus mit seinen Gehülffen im schmiedten stark beschäftigt war; Ferner, wie ein Drach dem Herculi, so offt er ihme einen Schlag mit dem Kolben gab, Wasser ins Gesicht spiehe, überdem wie Actaeon aus einer Höhlen hervor trate, der Dianae, als sie sich mit ihren Nymphen badete, zusahe, welcher nachdem sie ihn mit Wasser genug gespritzet, alsdann mit Hörnern begabt umkehrte ... Zuletzt wurde auch von ihme der Berg Parnassus mit den 9 Musen, die ihre Instrumenta bewegten, sehr künstlich angerichtet, welchem er noch eine Wasser-Orgel, die verschiedene Lieder spielte, beygefüget."

Löhner hat eine ganze Anzahl Opern geschrieben, so für Ansbach die „Triumphierende Treue" 1679[4]) und angeblich auch eine „Lisylla". Nun ist, wie wir später sehen

---

[1]) In Löhner's „geistlicher Singstunde: oder XXX Andacht Lieder von unterschiedlichen hohen und vornehmen Geistreichen und Gott-ergebenen Personen verfasset anjetzo theils mit einer Sing-Stimme, theils neben 5 Violen und dem Generalbaß componiret durch Johann Löhnern Musicae melopoeticae studiosum", Nürnberg bei Felsenecker 1670." Ich benutzte den Canto der Waisenhausbibliothek zu Halle (die Übersendung vermittelte mir freundlichst Herr Prof. Dr. Abert). Ein zweites Exemplar des Canto besitzt Herr Dr. Wolffheim in Berlin; vgl. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes S. 128.

[2]) „Geistliche Erquickstunden" Bl. 1a.

[3]) Doppelmayer, a. a. O. S. 306.

[4]) Gottsched, Nötiger Vorrat II, 52; Curt Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich usw. Sammelbände der IMG XI, 124.

werden, Lisylla die Hauptperson in der „Triumphierende Treue". Die Oper wird also vielleicht geheißen haben „Lisylla oder die triumphierende Treue". Die Doppelbenennung findet sich schon im alten Ansbacher Inventar von 1686[1]). In Nürnberg erhielt Löhner mit Ratserlaß vom 23. November 1686[2]) die Erlaubnis „die aus dem italiänischen in das teutsche übersetzte musikalische comödi oder opera, wie es genennet wird [!]" aufzuführen. Dieser Beschluß betrifft Löhner's Oper „Der gerechte Zeleucus"[3]). Als Vorlage benutzte unser Nürnberger Meister wohl zweifellos den „Seleuco" Minato's, der ursprünglich für Neapel geschrieben, dann von Sartorio für Venedig komponiert worden ist, und brachte seine Neuschöpfung also 1687 auf die Nürnberger Bühne. Im folgenden Jahre ließ er dann zu Kaisers Namenstag einen „Theseus" folgen. Die Spielerlaubnis hierzu findet sich im Ratserlaß vom 11. September 1688[4]):

„Johann Löhnern Organisten soll man verstatten, daß er die aus dem Italiänischen wohlübersetzte und von ihm componierte Opera, wonzu von Einigen Liebhabern die Unkosten hergeschossen worden, auff Künftigen Leopoldi, als Ihrer Kayserl. Majestät Nahmenstag vorstellen möge. Herr Baumeister." (Fehlt bei Hampe).

Mit „Seleucus" und „Theseus" war die geistliche Richtung der Nürnberger Bühne verlassen, wenn sie auch, wie 1696 in der „Eroberung von Jericho" (Bibl. Weimar) gelegentlich wieder Geltung erlangt. In der Folge gelangen wir dann von den Renaissancestoffen zu germanischen. 1697 schrieb Negelein einen „Arminius, der teutsche Ertzheld"[5]), freilich unter Benutzung eines französischen Dramas, und im gleichen Jahre erscheint auf der Nürnberger Bühne ein „Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singspiels in Pulcheriam verliebet".

„Arminius" ist unter dem 16./26. Januar 1697 Kaiser Leopold gewidmet und bedeutet ein charakteristisches Zeugnis der Abhängigkeit unserer Literatur in jener Periode. Negelein hat das gleichnamige Drama „des berühmten neuen Frantzösisch. Tragödiant Campistron"[6]) zugrunde gelegt und im übrigen sowohl in den Versen als Arien „bald die Italiäner, bald die Franzosen (deren beyder Manieren ich nicht nur gelesen sondern auch auf ihren Bühnen gehört) dergestalt nachzuahmen sich befleissigt, daß ich verhoffe, es werden solcher Theatralischen Vorstellungen Erfahrene mir zuzugeben belieben, daß ich meinen Zweck, erstgedachte beyde in ihren Würden bleibende fremde Arten in meinem Teutschen miteinander zu vermischen, einigermaßen erreichet habe".

---

1) Vgl. Hans Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, Berlin (Leipzig) 1916, S. 12 und 17.

2) Hampe, a. a. O. S. 298.

3) „Der gerechte Zeleucus, ein italiän. Singspiel übersetzt und in die Music gebracht von Joh. Löhner, Organisten der Kirchen zum Heil. Geist in Nürnberg 1687"; Gottsched, a. a. O. I, 252. Die Darstellung geschah mit hohen Kosten durch die Truppe des Johann Christoph Götz (Hampe, a. a. O. 150, 299).

4) K. Kreisarchiv Nürnberg, Ratsverlässe. An gleicher Stelle findet sich unterm 11. April 1689 eine trotz der guten Beziehungen Löhner's zu einigen der nürnberger Ratsherren erfolgte und nach Gebühr harmlos verlaufene Beanstandung unseres Meisters durch die Nürnberger Polizei registriert: „Johann Löhnern Musicum, welcher gestrigen Tags etwas betrunken in die Beeren Schanz gekommen, und die Wacht allda behörig nicht respektiret hat, darüber in Arrest herein auff die Haupt Wacht gebracht worden, Soll man über die von Michel Bratengeyer, Corporal deßwegen gethane Anzeig vernehmen, und wenn kein mehrer auff ihn zubringen, mit Warnung von dannen kommen lassen. Kriegsambt. Schöpfen."

Dem Vorstand des k. Kreisarchivs Nürnberg, Herrn Reichsarchivrat Dr. Altmann sei auch an dieser Stelle für sein freundliches Entgegenkommen verbindlicher Dank zum Ausdruck gebracht.

5) Gottsched, a. a. O. I, 265.

6) Vorrede an den Leser.

Er glaubt sich darin mangels einer richtigen deutschen Dramaturgie wenigstens durch Christian Weise bestärkt (Comödien-Probe, Vorrede de interpretatione dramatica § V), nach dem „der der beste Künstler sey, der sich den notwendigen Umständen nach an keine Regul binde und gleichwol . . . Absurditäten zu vermeiden und zu verbergen wisse".

Daß sich Negelein an Campistron machte und nicht etwa an Corneille und Racine, hat nichts Auffallendes. Hatte dieser Dichter im damaligen Frankreich doch mehr Erfolg als selbst Racine. Auch Lessing und Schiller haben ihn bekanntlich noch benutzt[1]).

Das Beispiel, Campistron's Stück zu einem Operntext zu verwenden, fand in Italien Nachahmung. Campistron berichtet[2]), daß ein „gentilhomme de Florence, Academicien de la Crusca, traduisit cette Tragédie en Italien presque mot pour mot et en fit un Opéra, le quel fut representé pendant trois mois devant le Grand Duc de Toscane, dans son Palais de Pratolino[3]) avec un applaudissement generale". Es handelt sich um eine Oper von Pollarolo, die 1703 zu Pratolino gegeben wurde. In der gleichen Vorrede bekennt Campistron seine eigene Vorliebe für dies Werk, dem nach sentimens und grandeur wenig Theaterstücke an die Seite zu stellen seien, „principalment dans le second Acte, que je crois un des plus brillans, qu'on ait jamais vu sur la Scene".

Nach Negelein's Worten dürfte man immerhin noch eine gewisse Selbständigkeit bei seinem Opus voraussetzen. Aber die Vergleichung ergibt, daß es sich im Grunde auch hier nur um eine stark kürzende Übersetzung des Campistron'schen Stückes[4]) mit beigefügtem Prolog und desgleichen Arien handelt. Negelein folgt Campistron Szene für Szene, behält die Personen bei, nur einigen gibt er andere Namen; sein ganzes Rezitativ ist dem französischen Vorbild entnommen, aus ihm ausgewählt. Auch bei den Arien sind häufig wenigstens Campistron's Gedanken benutzt; so sagt Varus IV/4:

„Seigneur, le temps divers fut changer de pensée."

Das benutzt Negelein zur Arie:

„Veränderte Zeit
Verändert die Leut";

oder bei Campistron V/6 meint Arminius:

„Le temps et nos respects le fléchiront pour nous."

Daraus macht Negelein:

„Die Zeit, wer nur Gedult will speisen,
Pflegt manche Aenderung uns zu weisen."

Was er selbst an Gedanken für die Arien beigesteuert hat, ist im Wert ungleich. Vielfach sind es banalste Betrachtungen, dürftig und spießbürgerhaft. Die Arien sind da und dort, bald häufiger, bald seltener in den Dialog eingestreut. Manchmal häufen sie sich zu

---

[1]) Vgl. Curt Hausding, Jean Galbert de Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker für das Theater Frankreichs und des Auslandes, Leipzig 1903, S. 66 ff.

[2]) Preface zu „Arminius", Oeuvres 1750, Tom. I, S. XIV.

[3]) Das Schloß lag etwa 3 Stunden nördlich von Florenz und ist heute zerstört.

[4]) Über dieses selbst vgl. Hausding, a. a. O. S. 14 ff.

Gruppen (II/2, III/2, III/6). In der Plazierung steht Negelein ebenso wie vor ihm Löhner[1]) auf dem Standpunkt der gleichzeitigen Italiener, die er ja aus eigener Anschauung kannte: noch waltet nicht die Regel, daß der Szenenschluß mit einer Arie geschehen muß, sondern es folgen der Arie noch längere, öfter auch nur ganz kurze Rezitativstellen.

Auch der Prolog auf Kaiser Leopold bietet nur eine öde Reimerei. Das Beste, was Negelein hinzutut, bringt die Licenza:

„Alle zugleich:
Erfreu Dich, Teutschland! Der Himmel erweiset
Daß er Dein Besorger und Schutzherr noch heisset!
Die wütende Römer erlagen mit Schanden!
Ihr trotziger Feldherr ist nimmer vorhanden!
Kommt, last ihm, dem Himmel, mit Opffern uns danken!
Auch unserem Siegs-Glück erweitern die Schranken.
Ach! wollte der Himmel, wonach wir nun streben,
Uns redlichen Teutschen der Römer Reich geben[2])!
Auch solches erhalten, durch unsere Hände
Bis alles vergehet: bis an der Welt Ende."

Hunold urteilte über das Werk[3]):

„Es ist eben eine Opera, Arminius genannt, in Druck kommen, welche Negelein gemacht, von dieser machen die Nürnberger einen grösseren Staat, als weyland Augustus von der Aeneide des Virgili. Als ich sie aber laß, kriegt ich die Colica davon."

Andere Zeitgenossen haben indessen Negelein's Tätigkeit auf diesem Gebiet geschätzt. Marperger[4]) nannte seine Verse „frey ungezwungen, moralisch und sehr viele gelehrte Realia in sich haltend". Auch Negelein's Berufung nach Wien erfolgte hauptsächlich zum Zweck der Opern- und Oratorienübersetzung sowie als Theaterdichter. Darüber berichtet er selbst an Omeis in einem Brief aus Wien vom 12. Juni 1700[5]):

„Es sind dahier nur zween Hof-Poeten, welche von Ihro Kaiserlichen Majestät würkliches appointement genießen, nemlich Tit. Herr Donatus Cupeda, ein Italiäner, und ich. Jener hat sich das Jahr über mit den Erfindungen von 6. Italiänischen Opern und einen paar Operetten zu beschäftigen, welche sowohl als die Italiänische und lateinische Oratoria, so in der Fastenzeit vor Ihro Kaiserliche Majestät musiziert werden, so dann ich zu verdeutschen, auch dann und wann teutsche Theatralia selbst zu inventieren bekomme . . ."

Die Musik des „Arminius" stammt vielleicht von Löhner. Dafür spricht dessen führende Stellung in Nürnberg auf dem musikdramatischen Gebiet, auch der Umstand, daß er Negelein's „Zionsharfe" mit Melodien versah; dagegen, daß er sich nach der Art von Negelein's Verfahren beim „Arminius" das Buch hätte ebenso selber bearbeiten können wie bei „Theseus" und „Seleucus".

Im gleichen Jahre wie Arminius erscheint also auf der Nürnberger Bühne ein „Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singespiels in Pulcheriam verliebt mit

[1]) In Löhner's „Theseus" hat Akt I 16, II 13, III 16 Arien. Das italienische Libretto, dem Löhner folgt (s. unten), weist in Akt I 18, II 18, III 17 Szenen auf.

[2]) Das Ideal des Mittelalters.

[3]) Hunold, Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen, Hamburg 1712, S. 501.

[4]) Marperger, Erste Centuria gelehrter Kauffleuthe S. 90 ff.

[5]) Vgl. Herdegen, a. a. O. 168 und 485 ff.

großgünstiger Erlaubniß eines hochedlen Raths der des heil. Röm. Reichs freyen Stadt Nürnberg aufgeführt 1697"[1]).

Gottsched[2]) bemerkt dazu:

„Es ist eine völlige Oper von 3 Aufzügen, mit 9 Personen, mit etlichen Wachen von gothischen und römischen Soldaten. Außer den obigen Hauptpersonen kommen Kaiser Honorius, die römische Kaiserin Valeria, ihr Prinz, und Torismond, ein röm. Feldherr vor etc. Der Verfasser ist nicht genannt. Die Opern, so in Nürnberg aufgeführet worden, sind sehr seltsam (!?). Es ist ein Vorspiel oder Prologus davor, darinn ein Chor, Fama und Echo sich hören lassen, z. E. der Chor und Fama fragen:

Stimme sag uns unverwirret,
Wer von uns hier unten irret?
Echo: Ihr und er irret . .

Und kurz vorher:

Still, wer hat hier was zu schaffen?
Echo: Affen . . .
Vortrefflich!"

Die Handlung ist identisch mit dem 1686 zu Dresden gegebenen Alarico[3]). Mit dem Steffanischen Alarico in Balta hat das Werk nichts zu tun[4]). Wie ein Blick in die Personenverzeichnisse[5]) ergibt, handelt es sich um die 1685 zu Ferrara gegebene Oper Alarico, Re de Goti von Bassani[6]). Das Bologneser Textbuch derselben, dessen Angaben mir Herr Prof. Dr. Nef in Basel gütigst vermittelte, nennt folgende Interlocutori:

„Alarico, Re dei Goti;	Pulcheria, sorella di Teodosio;
Arsindo, suo Generale;	Torimondo, Generale d'Onorio, amante di Pulcheria;
Onorio, Imperator di Roma;	Licinia, serva di Valeria;
Valeria, sua sposa;	Ergildo, servo di Alarico."
Teodosio, Infante, Nipote di Onorio;	

In Dresden hatte Christoph Bernhardi die Übersetzung geliefert. Die Nürnberger ist von Bernhardi völlig unabhängig, legt vielmehr eine neue Übertragung des italienischen Librettos vor. Irgendwelche Änderungen wurden dabei nicht vorgenommen, nur ein Prolog vorangestellt. Das Dresdener Buch ist ohne Prolog. In Nürnberg singen Chorus, Fama und Echo, das Lob der Stadt und der Ratsherrn kündend:

„Daß in der Noris Staat
der Klugheit Hoffstatt sey,
da die gesamte Musen-Reih
so manchen Mäcenat,
als viel man Mütter zählt im Rhat
bey dieser Stadt gefunden hat."

---

1) „Gedruckt allda und zu finden bey Chr. Sigm. Froberg." Ein Exemplar besitzt die großherzogl. Bibliothek in Weimar.

2) a. a. O. II, 263.

3) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861, I 288 ff. Ein Textbuch besitzt auch die gräfl. Bibliothek zu Castell.

4) A. Neisser, Servio Tullio . . . von A. Steffani, Münchener Dissertation 1902, S. 154; Riemann, D. T. B., Jahrg. XI, 2, S. XXII.

5) Das Dresdener teilt Fürstenau a. a. O. S. 289 mit.

6) Drama per Musica Da rappresentarsi in Ferrara il Carnevale 1685 Nel Teatro del Sign. Conte Pinamonte Bonacossi Da G. Steffano Dedicato All' Illma Sig. Marchesa Anna Maria Strozzi Bevilaqua. In Bologna per Gioseffo Longhi. Textbücher in Bologna, Liceo und in der Schatzschen Sammlung in Washington.

1698 erschien ferner „Die Glücklich wiedererlangete Hermione". „Alarich" und „Hermione" wurden zu Nürnberg durch Johann Sigismund Cousser[1]) zur Aufführung gebracht. Wie erwähnt, fand Nagel im Augsburger Archiv einen Brief Cousser's, in dem dieser um die Spielgenehmigung zu Augsburg nachsucht mit dem Bemerken, daß ihm „in des heyl. röm. Reichs Stadt Nürnberg gnädig und großgünstig erlaubet worden, einige in hochteutsche Sprach gebrachte Opern aufzuführen. Solche Zumahlen zu sambtlicher Spektatorum und Zuhörer, Besonders der Edlen Music ergebenen, guten Contento daselbsten öfters praesentiret worden".

Die Erlaubnis für Augsburg wird auch gewährt und dabei gesagt, daß dort „dise musicalische operen edtwas neues" bedeuteten. Damit steht freilich die weiter unten zu erwähnende Aufführung einer „Camilla" in Augsburg im Jahre 1690 in Widerspruch.

Das Nähere über diese Nürnberger Tätigkeit Cousser's ist bei Scholz erzählt; zur „Hermione" kam der geniale Künstler vermutlich eigens von Stuttgart[2]), wo er sich mittlerweile niedergelassen hatte. Auch in Stuttgart hat er beide Werke aufgeführt; Hermione ist eine Oper Gianettini's, die 1686 auch in Braunschweig gegeben wurde. (Bekanntlich behandelt den Ermione-Stoff auch die in München 1680 zur Darstellung gebrachte gleichnamige Oper, Text von V. Terzago, Musik von G. A. Bernabei.)

In den Nürnberger Akten ist dann 1718/9 noch die Rede vom Gastspiel der Coburger „Operistenbande" unter ihrem Opernmeister Caspar Casimir Schweizelsberger aus Rosenheim[3]), dessen Name durch die Geschichte der Durlacher Opern wieder ans Licht gekommen ist[4]). Die Vermittelung besorgte der Nürnberger Kapellmeister Maximilian Zeidler, Pachelbel's Nachfolger. Schweizelsberger führte vier Durlacher Opern auf:

1. Der verstellte Dorindo;
2. Lucretia;
3. Galathea (Acis und Galathea);
4. Die in ihrem Christentum standhaft gebliebene Märtyrerin Margaretha.

Außer zur „Galathea" sind, wie sämtliche Durlacher[5]), so auch die Nürnberger Textbücher erhalten[6]); der Inhalt der Nürnberger „Lucretia" und „Margaretha" wird bei Hampe mitgeteilt[7]). Die Nürnberger Libretti stimmen mit den Durlachern nur in großen Zügen überein. In „Dorindo" sind z. B. Arien verändert, Intermezzi gestrichen und durch andere ersetzt. Statt des bayrischen Bauern (Durlach I/4) erscheint in Nürnberg eine italienische Einlage von Venus und Cupido:

„Infelice, credete
Viver lieti in piena calma";

---

[1]) Vgl. Hans Scholz, J. S. Kusser, Münchener Dissertation 1911, S. 31 ff. Johann Christian Schieferdecker, geb. 1679, kommt wohl nicht als Komponist des Nürnberger „Alarich" in Frage.

[2]) a. a. O. S. 33.

[3]) Hampe, a. a. O. S. 320 ff.

[4]) Vgl. die einschlägigen Arbeiten von Ludwig Schiedermair, Jahrbuch Peters 1910 „Zur Geschichte der frühdeutschen Oper" und Sammelbände IMG XIV, „Die Oper an den badischen Höfen". Schweizelsberger war 1717 von Durlach weggegangen. (Im Juli 1708 übersiedelt er von Stuttgart nach Ansbach, s. Sachs, a. a. O. S. 137.)

[5]) Schiedermair, Sammelb. IMG. a. a. O. S. 391 ff.

[6]) Stadtbibliothek Nürnberg.

[7]) a. a. O. 180 ff. Über die Durlacher Texte vgl. Schiedermair (Sammelbände IMG XIV) zu Dorindo S. 391, Margaretha 394, Acis und Galathea 411, Lucretia 424 ff.

Der Brillenmacher des Durlacher Buches ist gestrichen, der italienische Mausfallenhändler und Scherenschleifer geblieben; er tritt sogar zweimal auf. Auch in der Nürnberger Fassung der „Lucrezia" ist die Personenzahl reduziert; Ariechin, Lison, die Kupplerin Fusia, der Musikant Jucundus und der Koch Pancrassus sind ausgeschieden. Trotz der Einwirkungen der Zensur[1]) ist der Nürnberger Text immer noch reichlich mit unflätigen Stellen versetzt.

Die Musik zu „Acis und Galathea" schrieb für Durlach der dortige Hofkonzertmeister Blinzig, zur „Lucretia", vielleicht auch zu den anderen, Schweizelsberger. Erhalten ist nur die Musik zu „Lucretia" und von Schiedermair in den genannten Studien wiederholt besprochen worden. Gegenüber den überwiegend knappen und kurzen Arien Löhner's hatten die Nürnberger nun hier deutsche Opern mit unter italienischem Einfluß verbreiterten Gesangformen, ein Weg, den Löhner selbst schon zu beschreiten begonnen hatte.

1720 hören wir auch von Beziehungen Reinhard Keiser's zu Nürnberg. Keiser schreibt am 3. November 1720 an den württembergischen Minister Grävenitz, daß ihm die Nürnberger (mit seinen eigenen Kompositionen) „ein Douzeur gemacht". Wie das zu verstehen ist, ist nicht ohne weiteres klar, und eine archivalische Notiz dazu ist wenigstens in den Ratsprotokollen nicht vorhanden; möglich, daß der Nürnberger Rat die Druckkosten für Keiser's im gleichen Brief erwähnte „Kayserliche Friedenspost" übernahm, die Kaiser Karl VI. gewidmet ist. Doch ist das Werk nicht in Nürnberg sondern in Hamburg gedruckt.

Inzwischen erfahren wir 1702 abermals von Übersetzungen zweier italienischer Werke durch den weitgereisten Christoph Fürer[2]), nämlich der „siegenden Stärke" und einer „Camilla, Königin der Volsker". „Camilla" ist die 1690 zu Augsburg „bey glorwürdigst und erfreulichster Krönung Ihro Majestät des Röm. Königs Josephi Anno 1690 zu Augsburg" gegebene Oper. Fürer verdeutschte sie „einer gewissen Person" zulieb. Beide Übertragungen sind enthalten in „Christliche Vesta und Irdische Flora. Oder Verschiedene theils aus fremden Sprachen übersetzte, theils selbst erfundene Geist- und Weltliche Teutsche Gedichte eines Mitglieds der Pegnesischen Blumen-Gesellschaft Anno 1702" (Staatsbibliothek München).

* *
*

Zu Löhner's dramatischer Musik sind mir folgende Quellen bekannt:

1. „Keusche Liebs- und Tugend Gedanken. In zwölff Arien mit einer Sing-Stimme und zwey Violinen verfasst von Johann Löhner. Cantus. Violine I u. II. Nürnberg, Gedruckt und zu finden bey Christoff Gerhard, Im Jahr 1680."

In der Vorrede sagt Löhner, daß seine Arbeit „meinsten Theils zu Hochfürstlicher Ergötzung in einem Sing-Spiel Gnädigst beordert worden".

Es schien von vornherein wahrscheinlich, daß hierbei nur die „Triumphierende Treue", Ansbach 1679, in Betracht kommen konnte. Mit „Theseus" haben die vor-

1) Hampe, a. a. O. S. 179, 322.

2) Vgl. über ihn Herdegen, a. a. O. 181 ff.; Allg. deutsche Biographie VIII, 208; Goedeke, a. a. O. III, 275 ff.; Hampe, a. a. O. 144, 169, 185. Goedeke sagt: „Seine Gedichte vereinigen den schwulstigen Ausdruck der Schlesier mit der Gedankenplattheit der Sachsen." Gottsched erwähnt auch eine „kleine Operette" Fürer's.

liegenden Arien nichts zu tun, „Zeleucus" aber leisteten sich die Nürnberger zu Kaisers Geburtstag, ganz abgesehen davon, daß diese beiden Opern also in die Jahre 1687 und 1688 fallen. Aus der Bestimmung für Ansbach und das Theater des Markgrafen Johann Friedrich (1667—1686) erklärte sich auch Löhner's Widmung des kleinen Druckwerkes an diesen Fürsten. Für Zugehörigkeit zur „Triumphierenden Treue" sprach endlich auch der Text einiger Arien selbst. So Nr. V, Strophe 4 und 6[1]):

„Nein ich will mich überwinden, weil unmöglich Ihren Schein hier an diesem Ort zu finden, Ich will weisen treu zu sein.	Auch die Sonn soll ehr vergehen und der ganzen Welt Gestalt, selbst der Himmel nicht mehr stehen eh die Treu in mir erkalt."

Oder Nr. VI, Strophe 1 und 7:

„Wer nur wie Eisen hält wenn alles sinkt und fällt wenn hoffen selbst vergeht und Unglück uns besteht der siegt doch endlich noch am harten Liebes Joch	die treue Lieb belohnt wenn alles nicht verschont Sie macht den Göttern gleich Sie findt ihr Himmelreich in dem das sie verletzt und endlich doch ergötzt."

Vollkommen klar wurde die Herstellung der betreffenden Stücke aber durch die Vergleichung mit dem unter Ziffer 2 genannten umfangreichen Fragment der „Triumphierenden Treue" selbst und dem Durlacher Textbuch der Oper, und zwar ergab sich, daß die ersten sechs Arien der „Keuschen Liebs- und Tugend Gedanken" mit Arien des Fragments übereinstimmen:

Nr. I „Du kleiner blinder Sohn" ist eine Arie der Lisilla, Akt I, Sc. 3;
„ II „Wer nur beständig liebt" der Venus, Akt I, Sc. 4;
„ III „Nun ist mein Freud entgangen" des Lisander, Akt I, Sc. 7;
„ IV „Hemme, wer da hemmen will" des Fatum, Akt III, Sc. 3;
„ V „Schertzet nicht, ihr Götter" des Philosander, Akt III, Sc. 7;
„ VI „Wer nur wie Eisen hält" desselben, Akt III, Sc. 8.

2. Handschriftliche deutsche Orgeltabulatur, den größten Teil der „Triumphierenden Treue" enthaltend.

3. Die Arien zu „Theseus", gedruckt Nürnberg 1688.

Die Orgeltabulatur befindet sich im Besitz der k. Regierungsbibliothek zu Ansbach. Das Manuskript (hochfolio) umfaßt 15 Blätter und ist in neuerer Zeit in einem blauen Umschlag derart geheftet worden, daß der Anfang der Oper auf Blatt 4 zu stehen kommt. Ich verzeichne im nachfolgenden, was sich außer den Musikzeichen im Codex noch angemerkt findet:

[Blatt 1 richtiger Zählung] Vorspiel [der Anfang, bestehend in Gesängen der Venus, Cupidos, des Neptun fehlt] Kunst, Gottesfurcht, Tugend.
Tugend. 2 mahl repete. Gottesfurcht.
[Blatt 1ª] Kunst. 3 mahl repete. Alle drey.
[Blatt 2] Actus 1, Sc. 1. Lisilla. Wer will, mag am Hofe leben.
[Blatt 2ª] Aria. Viol.[2]) Gute Nacht! O Vatter Herz. Violin 2. repetatur 7 mahl. Scena 2. Claudia. Ach Schönste wol gefunden.

---

[1]) Der bei Sachs a. a. O. S. 125 genannte Heichelin ist wohl der Dichter oder Bearbeiter (s. unten) des Textbuches.

[2]) Die Violinen erklingen stets bei den Ritornellen.

[Blatt 3] Lisilla. Was hat Euch für ein geist? Claudia. O Seele!
[Blatt 4]: Violin. repete 4 mahl. Scena 3. Lisilla. repete 3 mahl. Scena 4. Cupido, Venus.
[Blatt 4ª] repete 5 mahl. Scena 5. Bauer vnd lisilla.
[Blatt 5] Scena 6. Lisander vnd Claudia.
[Blatt 5ª] Lisilla 2. Scena 7. Claudia, Lisander. Lisilla.
[Blatt 6] 3. repete 3 mahl. Scena 8. Drey Sirenen. repetatur 4 mahl. Scena 9. Claudia Lisander Zu Schiff.
[Blatt 6ª] Scena 10. Cupido: Viol.
[Blatt 7] Actus 2, Scena 1. Anaxander. Das außgethane gilt [das bezieht sich auf eine gestrichene Partie].
[Blatt 7ª] Dies gilt auch. Scena 2. Cleander.
[Blatt 8] Cleobolus. Scena 3. Cleobulos. Anaxander.
[Blatt 8ª] Scena 4. Cleobl. gehet ab, holet die Kleider vnd ziehet sie dem könig an, gehet zum Zauberer. Der könig siehet zwey furien. Gehet noch mal hin, bringt die antwort.
[Blatt 9] Zauberer. Hierauf fängt er an allerley zu plappern vnd Possen zu machen.
[Blatt 9ª] Scena 5. Hier kommen 2 Geister, die um den König herumgehen vnd winseln. Ein Geist flicht durch die lufft, der König zittert, endlich komt ein Chor Götter, worunter Lisilla austritt, auf ihren Vatter zugeht. [Mit Bleistift:] O Kindt. Lisilla, der Zauberer vnd alles verschwindet, es entsteht ein Feuerregen, darunter ein Drach, welcher den Cleobul verringt, den König so erschreckt, daß Er zu boden fällt. Scena 6. Cleander.
[Blatt 10] Actus 3. Scena 1. Lisilla.
[Blatt 10ª] Scena 2. 2 Geister, Claudia vnd Lisander.
[Blatt 11] Scena 3. Fatum. repete 4 mahl. Scena 4. Lisilla.
[Blatt 11ª] Scena 5. 2 Soldaten.
[Blatt 12] Scena 6. Philosander. Scena 7. fällt um. Aria. repete 5 mahl. Scena 8.
[Blatt 12 enthält nur das Wort:] Soldaten [sonst leer].
[Blatt 13 leer, defekt].
[Blatt 13ª] 2 Vi. [durch Schadhaftigkeit des Blattes einiges von der Musik zerstört].
[Blatt 14] Scena 9. Philosander vnd Lisilla. Aria Wechselweiß. Philosander vnd Lisilla.
[Blatt 14ª] Viol. repete 3 mahl. Philosander. Lisilla.
[Blatt 15] Actus 4. Anaxander. Scena 2. Marschall.
[Blatt 15ª] Anaxander. Scena 3. Lisilla. Philosander.

[Der Schluß der Oper, bestehend aus dem Rest der Scene 3, aus Scene 4, 5 und 6, fehlt; im Übrigen nur noch ein Teil von Scene 8 des 2. Akts.]

Diese Angaben gestatteten die Auffindung eines Textbuches, das für die Wiederherstellung der ganzen Oper unschätzbare Dienste leistet; es ist das bei Schiedermair[1]) beschriebene „die Triumphierende Treu, Auff dem Durlachischen Schau-Platz In einer Opera vorgestellet". Der Vergleich mit der Tabulatur zeigt nur geringfügige Abweichungen des Inhalts der Oper, zumeist Verlängerungen, die für die Durlacher Aufführungen (1714—16) vorgenommen wurden. So fehlt am Schlusse des 2. Aktes die Szene mit den zwei Bauern, dem Hofbedienten und dem Geist Cleobuls; Akt 3 Sz. 3 ist dem fünfstrophigen Gesang des Fatum noch eine weitere Strophe zugesetzt u. a. m. An Stelle des Bauern (Sz. 5 des ersten Aktes) der Tabulatur erscheint in Durlach ein Kohlenbrenner; daß das Vorspiel an beiden Höfen das gleiche war, beweist sein Inhalt, der auf die Vorgänge des Stückes Bezug nimmt und die übereinstimmende Einführung der Tugend, Kunst und Gottesfurcht. Die Soli der drei allegorischen Gestalten fehlen in Durlach, der Chor wurde als je dreifach besetztes Terzett mit Hinzutritt von Venus, Cupido und „den vier [NB.] Grazien" gesungen.

---

[1]) a. a. O. S. XIV, S. 401.

Die Handlung der Oper ist kurz berichtet die folgende: Prinz Philosander und Lisilla, Tochter des Königs Anaxander von Sizilien, lieben sich. Ein gewisser Lisander sucht mit Hilfe des von ihm gewonnenen Rates Cleobulus die Vermählung des Paares zu verhindern und trachtet selbst Lisilla zu gewinnen. Philosander wird vom Hofe entfernt, doch entflieht nun auch Lisilla in die Einöde und dann nach Marokko, wohin sich ihr Geliebter begeben. Beide kehren als Sklaven verkleidet an Anaxanders Hof zurück und werden dann vereinigt, nachdem Lisander und ihre untreue Zofe Claudia bei Verfolgung der Lisilla ertrunken, Cleobulus aber von einem Drachen getötet worden ist.

Ausführlicher über das Buch hat Schiedermair gehandelt[1]) und auch die Frage aufgeworfen, ob die Oper auf ein italienisches oder französisches Vorbild zurückgehe. Schiedermair will eher an eine Hamburger Vorlage glauben. Für ein italienisches Modell spricht die ganze Anlage, die Wahl der Motive und Schauplätze, sowie öfter der Wortlaut; Stellen, wie z. B. Akt II, Sz. 2:

(Cleander) „Die edle Palme wächßt, je mehr man sie beschwert"
(Anaxander) „Ein allzuscharffer Geist die Perlen auch verzehret."

wirken wie Übersetzung aus dem Italienischen.

Gegen ein speziell venetianisches Vorbild spricht u. a. freilich die vieraktige Anlage. Auch hat das Buch mit keiner der z. B. in den bekannten Textsammlungen von La Haye 1726 überlieferten französischen Opern zu tun.

Für eine Hamburger Vorlage käme nur das erste dortige Betriebsjahr in Frage; ein Blick in das Hamburger Repertoir von 1678 erledigt die Angelegenheit in negativem Sinn.

Eine Seltenheit bildet jedenfalls die Art der Überlieferung, die Intavolierung von Opernmusik. Kiesewetter verbreitet sich in seiner bekannten Tabulaturstudie[2]) über den Bericht von Caspar Prinz, nach welchem dieser sich das Fragment einer Adventskantate Telemann's kopiert hat, die in deutscher Tabulatur notiert war. Er meint, ex professo habe Telemann diese „lächerliche" Notierung jedenfalls nicht mehr betrieben, sondern wohl eher zur Übung „zum Behufe der Entzifferung vorfindlicher alter Überbleibsel dieser Notation" oder aus Verlegenheit „bey augenblicklichem Mangel rastrierten Papieres". Daß der Brauch, auch Cantaten in Tabulatur zu notieren, damals weit verbreitet war, daß auch J. S. Bach ihn übte, war Kiesewetter entgangen. Bekanntlich pflegten einzelne Organisten die Tabulaturschrift sogar bis Ende des 18. Jahrhunderts[3]), und in Löhner's Zeit also ist die Orgeltabulaturschrift an sich noch allüberall geübt und keine Rarität; wohl aber, wie gesagt, ihre Anwendung auf dem Gebiet der dramatischen Musik. Der praktische Zweck, den Löhner mit der Intavolierung verfolgte, war wohl die Erstellung einer Begleitstimme, der Vorlage für die Generalbaßbegleitung zu Handen des zweiten Cembalisten[4]). Denn eine Partitur war vorhanden, sie ist im Inventar von 1686 angeführt (Mersmann, a. a. O., S. 17).

---

1) a. a. O. S. XIV, S. 401 ff.

2) Allg. musik. Zeitung 1831, S. 34 ff. (S. 74).

3) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 17.

4) Bei der Aufführung der „triumphierenden Treue" in Ansbach 1679 wird bemerkt, daß zwei Musiker „das fundament führen" sollten, Löhner und Kinzl (Künstel). Sachs a. a. O. S. 124.

Löhner's Text zu „Theseus" folgt Aureli's Teseo fra li Rivali (Venedig 1685, Teatro S. Angelo). Mit Hilfe des italienischen Textes [1]), der gedruckten Ariensammlung [2]) und der Rezitativproben der Lisilla läßt sich das Werk des Nürnberger Meisters einigermaßen übersehen. Aureli's Buch war von Domenico Freschi komponiert gewesen; die Partitur Freschi's scheint leider verloren, so daß wir auf eine Vergleichung beider kompositorischer Lösungen der Aufgabe verzichten müssen.

Teseo offenbart die Vorzüge und Schwächen Aureli's, dieses Typus des talentvollen Theaterdichters in einer dekadenten Periode. Anassa, Egla, Peribea und Iopa, vier von Theseus einst geliebte Damen, begeben sich nach Athen, wo der Held mit Fedra lebt, die ihm den kleinen Demofon geboren. Die Verschmähten nähern sich Theseus unter Verkleidungen: Anassa als Bettlerin, Egla als Pilgerin, Peribea als Nymphe, Iopa als Zigeunerin. Fedra errät in Anassa die vornehme Abstammung und lädt sie an den Hof, wo Anassa nun als damigella erscheint und zum Dank Fedra über ihre Beziehungen zu Theseus aufklärt. Auch Egla offenbart ihre Liebe; Fedra verlangt (II/12) von Theseus die Ehe und Theseus verspricht sie ihr. Als Anassa dazwischen tritt, nennt sie Theseus geistesgestört („Fedra, costei delira"); aber er hat Pech wie Don Giovanni, im Augenblick erscheint auch Egla. Doch Theseus ist nicht aus der Fassung zu bringen:

„De passati successi
Più memoria non ho."

Als dann auch noch Iopa eingreift (III/3) wird es Fedra doch zu bunt; Iopa versucht Theseus zu töten (III/8), wird aber von Anassa und Egla verhindert. Schließlich versammelt Theseus alle vier Mädchen um sich (III/17) und verspricht zu ehelichen, wer ihm die größten Beweise von Liebe gäbe. Fedra verweist auf ihr Kind Demofon und Theseus entläßt die andern —

„Voi se sposo volete
Prima un figlio mostrate, e poi l'avrete" —

und bleibt bei Fedra. So schließt das Stück nicht eigentlich, sondern wird primitiv und ziemlich geschmacklos abgebrochen. Aber es enthält verschiedene gute Situationen mit dem wirksamen Einsetzen einer neuen Betrogenen im passenden Augenblick, und darin, in diesem Scribeschen Zug der Situationstechnik, offenbart es Aureli's Talent ebenso wie in der Differenzierung der Temperamente von Fedra und Anassa, Egla, Iopa und Peribea.

Löhner hat Aureli's Text fast durchgehends übersetzt und nur wenig gestrichen, aber noch allerlei zugesetzt. Gestrichen z. B. die Szene zu Anfang des 2. Aktes, da Theseus einen Räuber bestraft, der bei Aureli auch seine Arie zu singen hatte; hinzugefügt u. a. eine Schlußarie, die im Musikdruck nicht mitgezählt ist: eine moralische Schlußbetrachtung, die wieder nur Fedra gerecht wird. Im übrigen hat Löhner Aureli's Arien nicht nur alle übernommen, sondern auch Verse des Aurelischen Rezitativs als

---

1) Er ist Johann Georg III. von Sachsen gewidmet. Ein Exemplar konnte ich vor einigen Jahren für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität München erwerben.

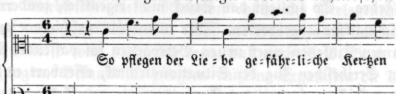
2) „XLIV Arien aus der Opera von Theseus. In Music gebracht von Johann Löhnern, Organist in der Kirche zum Heil. Geist, Nürnberg, Gedruckt bey Wolfgang Moritz Endtern im Jahr 1688." Ich benutze eine nach dem Exemplar der k. Bibliothek Berlin gefertigte Abschrift.

Arien beigezogen und liederfreudig, wie er als echter Nürnberger ist, noch etwelche Arien hinzugefügt. Der Nürnberger Rat spricht, wohl auf Grund eines Gutachtens der Zensur, von der „wohlübersetzten Opera". Tatsächlich ist die Übersetzung ungleich und im ganzen eher unbehilflich zu nennen. Aber wie dem auch sei, Löhner hatte wieder seinen „modernen" Text, die italienische Verkleidungs- und Liebeswirrsaloper unter den Händen, der auch wieder der Geisterspuk nicht fehlt: zu Beginn des 3. Aktes schläft Fedra unter einer grave sinfonia ein, dabei erscheint ein fantastico mostro mit alquanti varji fantasmi und tanzt mit ihnen ein Ballett.

In beiden Opernwerken bzw. Fragmenten zeigt sich Löhner als ein höchst beachtenswerter Komponist. Er entwickelt sich in zunehmender Steigerung und Vereinfachung seiner Einfälle zum Melodiker von bedeutendem Range, ist voll ursprünglicher, plastischer Eingebungen, ein Formtalent, ein wechselreicher Erfinder, ein Künstler mit wieder vorgeschrittenem, rhythmischem Sinn, wie z. B. im „Theseus" die Arien 19 (Anfang Sechzehntel, dann Triolen) oder 38 (Anlage) beweisen; ein Künstler oft feinsinniger Modulation (ebenda Nr. 36, 38).

Seine Melodien sind meist knapp und bündig, aber er scheint mit aufmerksamem Ohr auf die neuen Zeichen der Zeit: Steffani, Veracini sen., Corelli gehört zu haben. Er hat auch spirituelle, innige, breitere Melodien Steffanischer Physiognomie. Ein Lieblingszug von ihm ist, den Schlußgedanken zu wiederholen, so in „Theseus" die Nr. 4—6, 9, 10 usf., und zwar oft bei ohnehin dreiteiliger Form A B A.

Von der Jugendfrische und schlichten Schönheit seiner Erfindung mögen im nachfolgenden einige Beispiele ebenso Zeugnis ablegen[1]) wie von seiner dramatischen Charakterisierungsgabe. Oft fühlt man sich an Reinhard Keiser erinnert, manchmal an Händel, gelegentlich auch an Bach. In einem Auszug, den sich Philipp Spitta aus „Theseus" gemacht hatte, bemerkte er bei der Schlußarie „cf. denn du wirst seine [zu lesen ist: meine] Seele, Bach". Es handelt sich um die Tenorarie „Entsetzet Euch nicht" in der genannten Kantate. (Vgl. Bachs Werke G.-A., Bd. 2, Nr. 15, S. 143.) In Betracht kommen nur die beiderseitigen Anfänge. Der des Löhnerschen Stückes lautet:



Auf einen anderen Bach-Vorklang bei Löhner hat Kretzschmar hingewiesen (a. a. O., S. 128). Wie sehr es Löhner auf den Ausdruck ankam, belegt außer seinen Werken auch die Kundgebung in seiner Kanonsammlung Suavissimae canonum musicalium delitiae, Nürnberg 1700 (Bibl. Berlin); auf dem Titelblatt sagt er „mit 3, 4, 5, 6 biß 8 Stimmen und Ausdrückung der unterlegten Text-Worte zu singen" und bemerkt nochmal im Vorwort, daß unbeschadet des pädagogischen Zwecks der Sammlung „darbey die Außdrückung der unterlegten Text-Worte so vil es immermehr füglich geschehen können, beobachtet worden". Charakteristisch ist auch sein Ausspruch in den „geistlichen Erquickstunden": „Ohne Singweise ist ein Lied wie todt; und

[1]) In seiner Geschichte des deutschen Lieds S. 142/3 hat Hermann Kretzschmar bereits auf die Sammlungen von 1680 und 1688 kurz hingewiesen und zwei Proben aus „Theseus" mitgeteilt.

ohne Lied oder Text ist der Thon eine leere Stimme: also giebt eines dem andern das Leben"¹).

Es mögen hier also noch einige Beispiele Platz finden, zunächst aus der „Triumphierenden Treue" bzw. den „Keuschen Liebes= ... Gedanken".

Gesang der Kunst, Gottesfurcht, Tugend (usw.) aus dem Vorspiel der „triumphierenden Treue" (Ansbacher Tabulatur).



¹) Die „geistlichen Erquickstunden des Fürtrefflichen Theologi H. Doct. Heinrich Müllers Post. und Profess. Publ. bey der löbl. Universität Rostock" sind vergesellschaftet mit dem „Poetischen Andacht=Klang: von denen Pegnitz=Blumengenossen verfasset". Zu dem vereinigten Werk 1673 schrieb Löhner die Arien. Er hatte laut Vorrede daran gedacht, „wie vordessen die Lieder meiner A. 1670 gedruckten Geistlichen Sing=Stunde auch diese mit Violen setzen [zu] wollen: solches aber, weil nicht iedermann ein Liebhaber hiervon ist, unterlassen". Die ganze Sammlung wurde mit 60 neuen Liedern der Blumengenossen vermehrt, 1691 abermals aufgelegt (beide Ausgaben besitzt die Münchener Hof= und Staatsbibliothek; in der Ausgabe von 1691 werden S. 620 neben den Schäfernamen der mitwirkenden Blumengenossen deren wirkliche Namen angegeben) und betätigten sich neben Löhner als Komponisten nun noch Christof Adam Negelein, Peter Friedrich Endter, Johann Conrad Feuerlein, von Berufsmusikern Joh. Sigmund Richter, Benedikt Schultheiß, Gabriel, Georg Gabriel und Jacob Balthasar Schütz, sowie Georg Kaspar Wecker.

Winterfeld (Evang. Kirchengesang II, 461 ff., 579 ff.) hat feststellen wollen, warum die geistlichen Lieder Löhner's und anderer Nürnberger Meister nur in bescheidenem Maße im kirchlichen Gemeindegesang Aufnahme gefunden haben. Sicher ist, daß die Leistungen unseres Meisters auf diesem Felde (Zahn zählt 241 Melodien) gegen die in der Oper zurückstehen. Andererseits aber ist die Eignung oder Nichteignung für den kirchlichen Gemeindegesang nicht das entscheidende Merkmal für die Beurteilung all dieser geistlichen Gesänge; sie waren geistliche Hausmusik „nach heutiger Poesie und Singart bequemet" und wendeten sich, darüber lassen Inhalt und Vorreden der Sammlungen keinen Zweifel, an das individuelle, nicht das Kollektivempfinden. Auch findet sich immerhin in den verschiedenen, in Betracht kommenden Liederwerken (vgl. Kümmerle, Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik Bd. II, 1890, S. 88; Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Bd. V, 1892, S. 436; Eitner, Quellenlexikon Bd. VI, 1902, S. 202) eine Anzahl Stücke, welche „das Ruhmband der ewig grünenden Lorbeerzweige" rechtfertigen, das Myrtillus, d. i. Martin Limburger, Pfarrer zu Kraftshof bei Nürnberg, damals Vorsteher der Blumengenossen, Löhnern in der Vorrede der „geistlichen Erquickstunden" von 1691 zuspricht. Über die „geistliche Singstunde" vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 127 ff. Ferner wären in diesem Werke z. B. zu nennen: Nr. 3 Ich trau auf Gott, Nr. 24 Jesu Du Freude aller Frommen; in den „Erquickstunden" von 1673: Immer fröhlich (S. 12); Was Wunder! komm noch auf die Erde (S. 101); Hier ist Dein Alter (S. 148); Ich werd immer eingenommen (S. 162); in Arnschwanger's „heiligen Psalmen" 1680: Auf ihr Gottes Hausgenossen (S. 111); Herr unser Gott (S. 148); in Negelein's Psalmenwerk „Zionsharfe" 1694: Du bist mein Gott (S. 262); Gott sey mir gnädig (S. 267); Der Herr ist König (S. 390); Dankt Gott, dem Herrn der Gnaden (S. 426); Der Herr hat meinem Herrn gesagt (S. 446); Laßt uns Gottes Namen preisen (S. 512).

„Triumphirende Treue" Akt I, Sz. 3. (Text S. 18.)

Ansbacher Tabulatur und „Keusche Liebs- und Tugendgedanken" Nr. 1.



*) Der Druck enthält, wie häufig, so auch an dieser Stelle eine Abweichung gegenüber der Tabulatur und ergibt damit von Takt 3 zu 4 offene Quinten zum Basse.

„Triumphirende Treue" Akt III, Sz. 8. (Text S. 55.)

Ansbacher Tabulatur und „Keusche Liebs- und Tugendgedanken" Nr. 6.



Keusche Liebes- . . . Gedanken Nr. VIII.



„Ganz echte, ausgezeichnete Liedmusik, kurz, graziös und flüssig“ (Herm. Kretzschmar, a. a. O. S. 142).

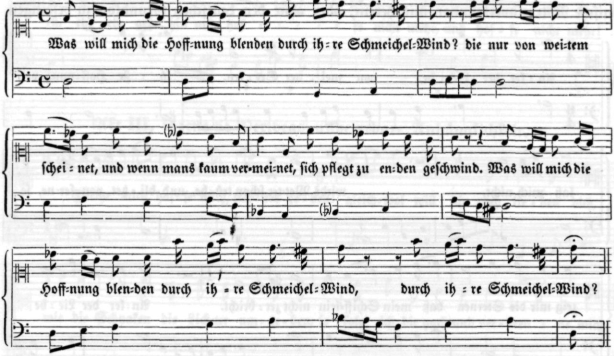
Für Löhner's feine Charakterisierungsgabe führe ich anschließend einige besondere Beispiele aus „Theseus“ an, bei denen seine Kunst gegensätzlicher Zeichnung an der Differenzierung der betrogenen Liebhaberinnen[1]) zutage tritt. Die Einzelheiten bedürfen vor dem Leserkreis dieser Zeitschrift wohl keiner weiteren Hervorhebung.

Akt I, Szene 7: Anassa, die noch hofft, ihre Partie noch keineswegs verloren gibt:

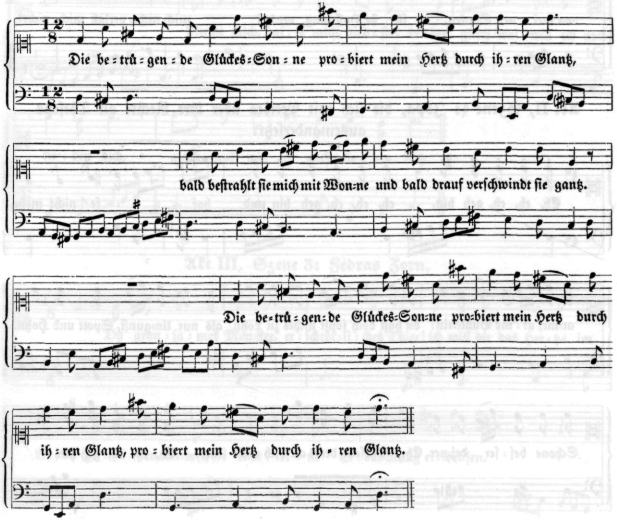


[1]) Auch die Charakteristik Demofons, des Kindes, in dem zunehmend Spuren des väterlichen Naturells sichtbar werden, ist wohl gelungen.

Akt I, Szene 14: Peribea, die nicht mehr zu hoffen wagt:



Akt I, Szene 16: Fedra, die heimlich fürchtet, Theseus zu verlieren:



Akt II, Szene 8: Fedra, die obwohl nun wissend, sich dennoch selbst wieder zuspricht. In diesem wehmütig schönen Gesang klingt ebenso wie im vorhergehenden eine Steffanische Note unverkennbar mit herein, aber ohne den deutschen Grundton zu beseitigen.

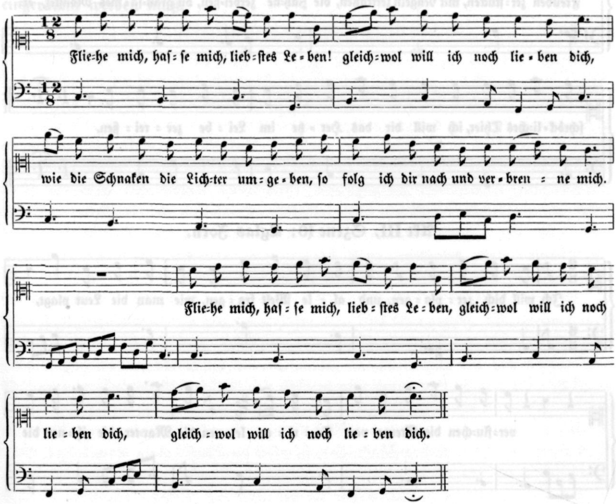


Akt II, Szene 4: Jopa, die sich mit Peribea über ihre Rechte an Theseus auseinandersetzt:



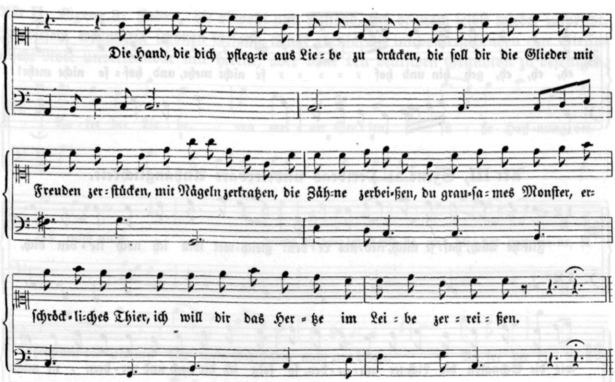


Akt III, Szene 5: Peribeas unbeirrbare Anhänglichkeit.

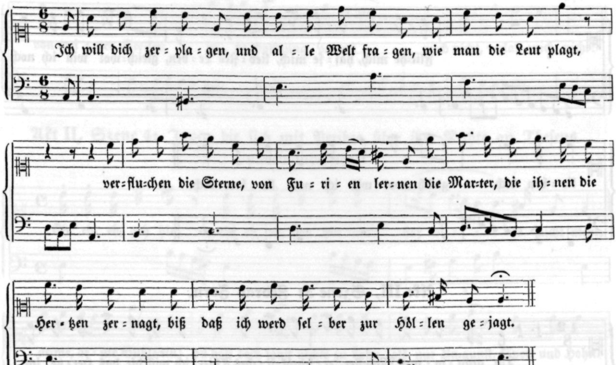


Akt III, Szene 3: Fedras Zorn.





Akt III, Szene 10: Eglas Zorn.



„[Es] wollte mir doch ... etwas Bedenck= ja fast unverantwortlich Bedunken, wann ich das wenige Pfundlein, so die Natur (oder vielmehr der Natur=HErr) in mich gelegt, gar in Dunklen vergraben und also gänzlich unversucht liesse, ob es nicht etwa bey einem und dem andern noch Nutzen und Belieben tragen möchte", schreibt Löhner in der Vorrede der „Keuschen Liebs= und Tugend=Gedancken". Die Prüfung seiner Schöpfungen erweist dies Selbstvertrauen als gerechtfertigt. —

Überblicken wir nochmal diese ganze Nürnberger Opernbewegung, so ergibt sich allerdings etwas grundsätzlich Neues nicht. Die italienische Operndichtung und das französische Drama machen auch hier ihre Macht geltend, in der Musik zeugen Bassani und Gianettini für die Wertschätzung auch der italienischen Opernkomposition. Immerhin aber ergeben sich Beziehungen zu zweien der besten deutschen Opernmeister, zu Kusser und Keiser, ferner also zu Schweizelsberger. Und in Löhner verfügte Nürnberg über eines der sympathischsten heimischen Talente, einen Mann, dem in der Geschichte der jungen deutschen Oper als Melodiker wie Charakteristiker eine bevorzugte Stellung eingeräumt werden muß.

Zum „Tempo rubato“[1])

Von

Lucian Kamienski, Königsberg

An einer reichlich dunklen Frage der modernen Aufführungspraxis wird im folgenden zum ersten Male die klärende Kraft musikgeschichtlicher Betrachtungsweise erprobt: ein bescheidener Anfang also, dem man freundlichst auch die Vorrechte eines solchen bewilligen und mögliche Irrtümer im einzelnen nachsehen wird. Spätere Arbeiten mögen, wofern die hier behauptete Tragweite unseres Gegenstandes dazu berechtigt, durch Weiterbauen auf diesem Grundstein erweisen, ob er einer ist.

Grove's Dictionary of music and musicians betont die beschränkte Geltung des tempo rubato für neuere Musik noch besonders durch die Verwarnung, daß man es durchaus nicht auf ältere Werke anwenden dürfe. Insbesondere aber zieht sich das Problem auf noch engeren Raum zusammen: auf die Werke Friedrich Chopin's. Dieser, wie von vornherein bemerkt sei, falschen Beschränkung entspricht auf der anderen Seite eine, wie ich im weiteren zu zeigen hoffe, ebenso irrtümliche Verallgemeinerung, die das rubato schlechthin als ein ad libitum deutet. Die praktische Folge des ersten Mißverständnisses, nämlich die Versäumnis einer letzten Vortragsfeinheit bei der Wiedergabe von musikalischen Werken des 18. Jahrhunderts, ist noch nicht einmal so bedenklich wie die des zweiten: denn die zügellose Tempowillkür unserer Chopinspieler läßt uns diesen für die Gegenwart so wichtigen Meister, der gerade im Elementarsten, im Rhythmus, eine so urwüchsige Kraft offenbart, in durchaus falschem Lichte erscheinen. Der Ursprung des Übels ist wohl in erster Linie auf die Unklarheit der von Chopin's Zeitgenossen geschaffenen Überlieferung zurückzuführen. Während so viel gewiß richtig an dieser Überlieferung sein wird, daß die rubato-Manier in Chopin's Werken viel öfter anzuwenden ist, als der Komponist im einzelnen angemerkt hat, sind die Zeugnisse über das Klavierspiel Chopin's überhaupt und über seine Ausführung des tempo rubato insbesondere mit einer kleinen, aber wichtigen Ausnahme (wovon am gehörigen Ort) so geheimnisvoll und unbestimmt, daß sie den Irrtum späterer Geschlechter zum guten Teil entschuldigen.

---

[1]) Aus der Festgabe zum 70. Geburtstage Hermann Kretzschmar's. Im Druck erscheint die Skizze hier zum erstenmale. L. K.

Moscheles [1]) ist da schon einer der Deutlichsten, wenn er von einem „ad libitum-Spielen" spricht, „das bei den Interpreten seiner Musik in Tactlosigkeit ausartet", demnach bei dem Meister selbst doch nicht unbedingte „Tactlosigkeit" bedeuten kann: doch klar ist auch dies nicht. Liszt hingegen fordert eine ganze Kette von Mißverständnissen geradezu heraus, wenn er schreibt: [2])

„Er zuerst (scil. Chopin) führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er tempo rubato benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd" usw.

Daran ist, wie gezeigt werden soll, alles Wesentliche falsch, sowohl die Behauptung, Chopin sei der Einführer und Benenner der Manier, wie die, daß sie in einem „regellos unterbrochenen Zeitmaße" bestehe, und endlich auch die, heut allgemein verbreitete, um ein scheinbar Geringes fehlgehende Erklärung des Ausdruckes tempo rubato als „geraubtes Zeitmaß" oder, wie Leopold Mozart übersetzt, „gestohlenes Tempo". Die Praxis hatte damit einen förmlichen Rechtsgrund zu „regelloser" Tempounterbrechung, beliebigem Eilen und Zögern bei der Ausführung Chopin'scher Werke und wo sonst das rubato in Frage kommt. Einige beiläufige Versuche, solcher Anarchie durch die Feststellung limitierender Gesetze zu steuern, wurden ohne wissenschaftliches Eingehen unternommen und konnten ihr Ziel nicht erreichen. So fordert der Verfasser des Artikels „Rubato" bei Grove den Ausgleich von stringendo und ritardando, so daß beide zusammen ungefähr so viel Zeit einnehmen, als ob die Rubatostelle im Tempo gespielt würde. Auf etwas Ähnliches dürfte es auch bei Riemann's Bestimmung des tempo rubato als eines leidenschaftlich verstärkten Heraustretens des agogischen Normaltyps stringendo-calando hinauskommen [3]). Ein Mitmerkmal unserer Manier ist in diesen Erklärungen wenigstens entfernt geahnt; da indessen andere integrale Merkmale fehlen, trifft auch Riemann's so geistvoll seinem agogischen System eingegliederte Definition sicher nicht das Eigen- und Einzigartige des typischen rubato. Ich will nunmehr über meine Untersuchung berichten.

Weit davon entfernt, von Chopin eingeführt und benannt worden zu sein, ist das tempo rubato nach Wort und Sinn rund ein Jahrhundert lang vor diesem Komponisten im Gebrauch gewesen und kann im wesentlichen bestimmt festgelegt werden. Meinem vorläufigen Wissen nach zum erstenmal gebraucht wird der Ausdruck „rubare il Tempo" u. ä. im Jahre 1723 von Pierfrancesco Tosi in seinem Gesangslehrbuch Opinioni de' Cantori [4]). Auch Tosi ist wohl ebensowenig der Vater der Manier wie des Wortes, er spricht davon als von einer bereits bekannten Nuance des Gesangsvortrags; doch scheint das „viele Wunder", das er und, laut Agricola, seinem deutschen Übersetzer und Erklärer [5]), seine ganze Zeit von der Sache macht, darauf zu deuten,

---

[1]) Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. II. Band. Leipzig 1873, S. 39.

[2]) Fr. Liszt, Chopin, deutsch von La Mara, Leipzig 1880, S. 82.

[3]) Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik, Hamburg 1884; ders., Musiklexikon, 8. Aufl. Leipzig 1916, unter Rubato und Agogik.

[4]) Pierfrancesco Tosi, Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato, Bologna 1723.

[5]) Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi ... mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola ... Berlin 1757.

daß die Entstehung oder doch das Bewußtwerden des rubamento nicht gar weit hinter dem Druckjahr der Opinioni liegen möchte, also wohl um den Anfang des 18. oder die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, in die ja Tosi's Blütezeit als Sänger und Gesanglehrer fällt. Eine nähere Einkreisung wird an der Hand von Quellen möglich sein, die ich heut nicht einsehen kann[1]). Nicht ausgeschlossen scheint es, daß der große Sänger P i s t o c h i der vorzügliche Urheber dieser „großen Mode" jener Epoche gewesen sein könnte: denn während Tosi einerseits das rubare immer wieder als die höchste Errungenschaft des guten Geschmacks im Gesange preist und fordert, nennt er andererseits Pistocchi den „Musico il più insigne de' nostri, e di tutti i tempi, il di cui nome si è reso immortale per essere stato egli l'unico Inventore d'un gusto finito, e inimitabile, e per aver insegnato a tutti le bellezze dell' Arte senza offendere le misure del Tempo"[2]). Daß dieses Einhalten des Tempos im Ariengesange durch alle „willkürliche Auszierung" hindurch des öfteren mit Nachdruck verlangt wird, ist auch für das Verständnis der vielfach ganz geheimnisvollen Angaben Tosi s über das Wesen des rubare bedeutungsvoll. Auf S. 81 f. (Kapitel „delle Cadenze") folgt nun die erste Erwähnung unserer Manier, und sie ist gleich wichtig genug:

„. . . il buon gusto non risiede nella velocità continua d'una voce errante senza guida, e senza fondamento [das geht gegen die Überladung der Singstimme mit sinnlosen und zu langen Laufimprovisationen und die daraus folgenden Differenzen mit dem ‚Fundament', der Begleitung], ma nel cantabile, nella dolcezza del Portamento, nell' Arte, nell' Inteligenza de Passi, andando da una nota all' altra con singolari, e inaspettati inganni con rubamento di Tempo, e sul Moto de' Bassi, che sono qualità principali indispensabilmente essenzialissime per cantar bene . . .[3])" Das „rubamento di Tempo" wird hier also als eine unentbehrliche Verschönerung des Arienvortrags verlangt, und außerdem erfährt man über seine Natur, daß es im Hinschlendern (andare) von Note zu Note „nach Maßgabe der Bewegung des Basses", demnach ohne sie zu beeinflussen, anzubringen sei. „Chi non sà rubare il Tempo cantando" heißt es weiter S. 99, „non sà comporre, ne accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza. Il rubamento di Tempo nel patetico è un glorioso latrocinio di chi canta meglio degli altri, purche l'intendimento, e l'ingegno ne facciano una bella restituzione[4])."

Klar wird hieraus, daß das Rubieren eine feine musikalische Kultur zur Voraussetzung hat, daß sie irgendwie satzliche Rücksichten nehmen muß, die eine Kenntnis

---

[1]) Über die Vorgeschichte des tempo rubato vgl. S. 114, Anm. 1.

[2]) S. 65. Deutsch: „Der größte Musiker unserer und aller Zeiten, dessen Name dadurch zur Unsterblichkeit gelangt ist, daß er der alleinige Erfinder eines vollendeten und unnachahmlichen Geschmackes gewesen und Allen die Schönheiten der Gesangskunst ohne Verletzung des Zeitmaßes gezeigt hat." (Es liegen allerlei Gründe vor, sich hier und im Folgenden nicht an Agricola's Übersetzung zu halten.)

[3]) „Der gute Geschmack beruht nicht in der Geschwindigkeit einer führer- und begleitungslos irrenden Stimme, sondern im Gesangsmäßigen, in der Süßigkeit des Tragens der Stimme (portamento), in der Kunst (d. h. in den Manieren, bei Agricola: in künstlichen und regelmäßigen willkürlichen Auszierungen), im Hinschlendern von einer Note zur anderen mit sonderlichen und unerwarteten Truggängen (wörtlich Betrügereien) mit rubamento di Tempo, und nach der Bewegung des Basses, welches die ersten, unerläßlich wesentlichsten Voraussetzungen für gutes Singen sind" . . .

[4]) „Wer nicht das rubare il Tempo beim Singen versteht, der versteht auch nicht zu komponieren, noch sich zu akkompagnieren und bleibt ledig des besten Geschmackes und der höchsten Einsicht. Das rubamento di Tempo im Pathetischen ist ein rühmlicher Raub, begangen durch einen, der besser zu singen weiß als die anderen, rühmlich, wofern nur Verstand und Genie das Geraubte in schöner Weise wieder ersetzen."

der Kompositions- und Generalbaßlehre erfordern, daß sie also die Singstimme umformt, und zwar, da die melodische Umformung bereits in den „Appoggiaturen" und „Passagen" erledigt ist, durch eine rhythmische Veränderung; klar wird ferner, daß das rubare besonders in pathetischen Arien am Platze ist, während seine Vergleichung mit einem Raub, der herrlich sei, wofern Verstand und Genie das Geraubte in schöner Weise ersetzen, zunächst recht orakelhaft anmutet. Sie wird erst im weiteren verständlich werden. S. 105 sagt Tosi — die Stelle spricht zwar nicht ausdrücklich vom rubare, doch leuchtet ihre Beziehung darauf, die Agricola feststellt, a posteriori ohne weiteres ein —:

„Si maraviglierà (il buono Maestro) di quel Cantore, che avendo una profonda intelligenza del Tempo non sa poi servirsene per non essersi applicato mai allo studio di comporre, nè d'accompagnarsi . . . Gli manca quell' arte, che insegna di guadagnare il Tempo per saperlo perdere, che è un frutto del Contrappunto, ma non così saporito come quello di saperlo perdere per ricuperarlo: Produzione ingegnosa di chi intende la composizione, e di chi ha miglior gusto [1])."

Jenem „Raub" und „Ersatz" für das Geraubte steht nun in Gleichung ein Verlieren und Gewinnen von „tempo" gegenüber und umgekehrt das Gewinnen und wieder Verlieren. Dies also ist die, wie früher zu schließen war, rhythmische Veränderung der Singstimme bei unveränderter Baßbewegung. Daß das Tempo (als Zeitmaß, regelmäßige Fortbewegung) dabei unberührt bleibt, sei gleich auch noch mit einer letzten Tosi-Stelle belegt:

Auf S. 113 („De' Passi") fordert unser Gewährsmann von einem Passo u. a. „che sia rubato sul Tempo, acciò diletti l'anima" [2]).

Es ist danach nicht wohl möglich, das Wort „tempo" in der Stelle „guadagnare il Tempo" usw. mit Tempo in unserem Sinne zu übersetzen, vielmehr hat Agricola völlig recht, hier „Zeit" zu sagen, wofür wir auch „Zeiteinheit" im Sinne des alten „tempus" setzen mögen, und das Tosi'sche rubare il tempo steht nunmehr enger umrissen da: als eine rhythmische Verziehung der Singstimme (somit der Melodie) in Arien vorwiegend pathetischen d. h. Adagio-Charakters, wobei ohne Unterbrechung des Tempos im Hinschleifen von Ton zu Ton eine Zeiteinheit verkürzt und das ihr Abgenommene einer späteren zugelegt wird. Was kann das bedeuten?

Agricola, der um ein Menschenalter spätere deutsche Ausleger Tosi's, der vor diesem den Vorteil voraus hatte, Notenbeispiele geben zu können, illustriert das rubare auf S. 219 f. Anm. folgendermaßen:

---

[1]) „(Der verständige Meister) wird sich wundern über einen solchen Sänger, der eine gründliche Einsicht in die Zeiteinteilung (bei Agricola: Taktbewegung) besitzt und sich ihrer dann doch nicht zu bedienen weiß, weil er sich nicht des Studiums der Komposition noch des Sich-Akkompagnierens beflissen hat . . . Es fehlt ihm jene Kunst, welche lehrt Zeit zu gewinnen, um sie verlieren zu können, eine Kunst, die eine Frucht der kontrapunktischen Wissenschaft ist, doch nicht so schmackhaft wie die Kunst Zeit zu verlieren, um sie wiederzugewinnen: die geistvolle Betätigung eines Mannes, der die Kompositionskunst versteht und der einen höheren Geschmack besitzt."

[2]) „Daß er rubiert sei bei Wahrung des Tempos nach Befinden des Herzens."

„Die Noten verziehen (rubare il Tempo), heißt eigentlich einer vorgeschriebenen Note etwas von ihrer Geltung abnehmen, um es einer anderen zuzulegen, und umgekehrt. Z. E.:



und dieses kann auf verschiedene Art, bey verschiedenen Arten von Noten, Figuren und Tacten angebracht werden."

Man wird gut tun, im Hinblick auf Tosi diese Exemplifizierung nicht streng wörtlich zu nehmen, sondern zu berücksichtigen, daß Agricola's Zusätze nicht mehr sowohl auf der reinen italienischen Praxis der Tosi-Zeit, als auf dem norddeutschen, mehr oder weniger akklimatisierten Ableger davon beruhen (wovon später mehr) und aus einem deutschen Kopfe stammen, überdies, daß es in der musikalischen Kunst eben Dinge gibt, die durch Noten nur grob und unbeholfen ausgedrückt werden können, worunter nach dem Zeugnis von Agricola's Zeitgenossen Leopold Mozart das tempo rubato vorzüglich gehört. Wenn Mozart, ein entschiedener Freund des prägnanten Ausdrucks, in seiner Violinschule[1]) einer Festlegung unserer Manier mit der Bemerkung aus dem Wege geht: „was das gestohlene Tempo sei, könne mehr gezeiget als beschrieben werden", so hat dies Zeugnis auch noch den Umstand für sich, daß Mozart dem italienischen Brauch sehr viel näher stand als der Berliner, der nie aus Norddeutschland herausgekommen war. Und zugegeben immerhin, daß Tosi sich im allgemeinen nicht durch scharfe und eindeutige Prägung des Wortes auszeichnet: so hätte doch auch er sich gewiß mit Leichtigkeit deutlicher ausdrücken können und insbesondere nicht (zu Agricola's Mißfallen, das ebenfalls zu denken gibt!) einer Zeit gegenüber, die durch die Diminutionsentwickelung des 16. und 17. Jahrhunderts, durch die rhythmischen Finessen der Bovicelli und Rognoni hindurchgegangen war[2]), so viel Aufhebens davon zu machen brauchen, falls er mit seinem rubare wirklich nichts als eine mechanische synkopische Vor- oder Zurückschiebung einer gleichgliedrigen Notenreihe um eine halbe Einheit gemeint hätte.

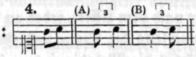
Wird somit versucht, eine ungefähr umfassende Vorstellung von der Erscheinung des ursprünglichen tempo rubato in der Praxis zu gewinnen, so dürfte Agricola's Beispiel nur als ein ganz allgemeiner Hinweis auf das Wesen der Sache und als Veranschaulichung eines der vielen möglichen Einzeltypen zu verstehen sein: der gleichmäßigen Verrückung einer geschlossenen Tonkette. Die weiteren Möglichkeiten sind von Natur aus unerschöpflich und lassen sich nur andeuten. In erster Reihe dürfte das rubato im kleinsten Kreise stehen, das den Prozeß des perdere per ricuperare (in den folgenden Notenbeispielen, ebenso wie bei Agricola, mit (A) bezeichnet) oder

[1]) Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augspurg 1756, S. 263, Anm.
[2]) Vgl. Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1902; Hugo Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des XVIII. Jahrhunderts, 2. Aufl., Breslau 1892, u. a. m.

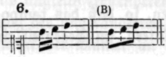
guadagnare per perdere (B) in zwei, drei Noten austrägt und, da es am leichtesten beiläufig anzubringen ist, ein Tonstück am intensivsten mit freiem Ausdrucksleben erfüllen kann. Ich meine z. B. die einfache Synkope: 

, die Antizipation: 

, den Punkt: 

, die Triole: 

, Bildungen wie diese: 

u. v. ä. Auch die Umkehrung dieser Beispiele in der Weise, daß rhythmisch buntere Figuren ausgeglättet werden, z. B. 

ergibt Rubatofälle. So dann erwachsen unendliche Möglichkeiten einmal aus der Verquickung solcher Einzelrubati, fürs andere aus der Übertragung ihres Prinzips auf längere Tonketten. Als ein Fall von Verquickung zweier kleiner rubati ist z. B. die beliebte lombardische Manier zu betrachten: 

, in der ein (A-)rubato (perdere) mit einem (B-)Fall (guadagnare) verbunden wird (auch umgekehrt anzuwenden: Ausgleichung der lombardischen Rückung durch die Triole). Ich skizziere ein Beispiel für die Rubierung einer Tonkette durch aneinandergereihte Einzelrubati wie durch Übertragung des Prinzips von Beispiel 5:



Weder erschöpflich, noch annähernd vollständig darstellbar aber ist die Fülle möglicher rubati schon deshalb, weil es sich zumeist nicht wörtlich um Halbierungs-, Dreiteilungs- oder sonst leicht errechenbare Synkopen handeln wird, sondern um irrationale, in Noten kaum einzufangende Rückungen. In diesen undefinierbar feinen Alterationen des Rhythmus, die das nüchtern Mechanische des Zählschemas verschleifen, beruht offenbar gerade ein wesentlicher Reiz der rubato-Manier. Es ist klar, daß das entscheidende Wort hier vom Gefühl gesprochen wird. Und nachdem diesem jetzt durch die Vernunft eine begründete Richtung gewiesen und eine scharfe Grenze gezogen ist, dürfte kaum noch ein Mißverständnis zu befürchten sein, wenn nunmehr zur Erfassung der eigentlichen Triebkräfte des tempo rubato jene selben Begriffe des modernen Gefühlsvortrags herangezogen werden, die mangels einer Limitierung hier so viel Unheil angerichtet haben: sicherlich entspricht jedem perdere per ricuperare und guadagnare per perdere, wofern es nicht nur spielerischer Natur ist, eine interferierende Zu- und Abnahme oder Verhaltung und Steigerung des Affekts, ein sich ausgleichendes stringendo-calando oder calando-stringendo, doch — im Gegensatz zu der Riemann-Grove'schen Definition — beschränkt auf die Melodiestimme und durch

den taktmäßig schreitenden Baß kontrapunktisch wie rhythmisch einesteils stark bedingt, andernteils um so wirkungsvoller ins Licht gesetzt. Gerade gegenüber der vom Baß (der instrumentalen Begleitung) repräsentierten unpersönlichen, starren Gesetzmäßigkeit tritt so in maßvoll schöner Freiheit, bei verbürgtem Gleichgewicht, der individuelle Charakter der Melodie (des Sängers oder Solisten) mit erhöhter menschlicher Wärme hervor, und zwar durch die vielfach entstehenden Vorhaltsdissonanzen ebensosehr wie durch die rhythmische Lizenz. Daß dabei Tosi dem perdere p. r. den Vorzug vor dem guadagnare p. p. gibt, läßt sich verstehen: das erste ist elastischer, spannkräftiger als das zweite; doch wird natürlich, je nach dem Affekt, jedes an seinem Ort gelten müssen. Wie nun aber der Taktbaß seinerseits die Sing- und Gefühlsstimme durch Kontrast belichtet, so läßt auch umgekehrt die Melodie, indem sie dem Taktschlag ausweicht, den Baß und seine Gefolgschaft desto stärker als Träger der Taktbewegung hervortreten, so daß das tempo rubato, weit entfernt, das Tempo aufzuheben oder zu erschüttern, im Gegenteil eine Erhöhung des Tempobewußtseins zur Folge hat.

Das Prinzip des tempo rubato steht jetzt fest[1]). Was es hier, noch nahe seinem Ursprunge, ist, das bleibt es trotz gewisser zufälliger Wandlungen im Wesen bis zu

1) Nachdem der Sinn des Wortes rubare einigermaßen aufgehellt ist, kann es dem Kenner der musikalischen Geschichte nicht entgehen, daß hier in neuer Weise ein Element in Erscheinung tritt, das so alt ist wie die Tonkunst selber. Die synkopische Verziehung einer Melodie zu Ausdruckszwecken findet sich sowohl in der Volksmusik aller Länder, wie in der Kunstmusik aller historischen Zeiten, als Punkt, lombardische Manier, Triole u. a. Einen ausgezeichneten Überblick hierüber gewährt Robert Lach's vortreffliches Werk „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie", Leipzig 1913. Dort findet man auf S. 56 auch treffende Bemerkungen über den Zusammenhang der Synkope mit dem Portamento, jenen Wesenszusammenhang, der auch ohne gelehrte Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung einem Chopin klar gewesen ist. Darf somit der Stammbaum des tempo rubato bis auf die klassischen Griechen, hernach auf die gregorianische Monodie, den Diskant, die vielstimmige Mensuralmusik zurückgeführt werden, so wird sich doch naturgemäß bei seinen näheren Ahnen bereits mehr spezifische Familienähnlichkeit mit dem Nachkommen beobachten lassen. Während die Diminution noch ein zweigesichtiger Begriff ist, der sowohl die Figuration durch den Komponisten wie willkürliche Auszierung bedeutet (Zarlino, der in seinen Istituzioni harmoniche, Venezia 1558, auch über Synkopen in diminuierten Kandenzen handelt, weist darin zwar bald den Prattico, bald den Compositore zu ihrem Gebrauche an, doch gebraucht er, wie er am Anfange auseinandersetzt, den Ausdruck „Prattico" im Unterschied vom Theoretiker für den Komponisten ebensogut wie für den Sänger und Instrumentisten, und nach der ganzen Tendenz scheint hier an „willkürliche" Diminution nicht gedacht zu sein), und während auch solche Diminutionslehren, die ausgesprochen nur auf willkürliche Verzierung gerichtet sind (wie Ortiz' an Beispielen für rhythmische Freiheiten synkopischer Natur reicher Tratado de glosas sobre clausulas von 1553, Neuausgabe von M. Schneider, Berlin 1913), vom Virtuosen das Aufschreiben der Diminution verlangen, also diesen noch stark an die Note ketten, entfaltet sich mit der Entwicklung des Generalbasses mehr und mehr eine improvisatorische Verzierungspraxis, die das Notenbild, aus dem Augenblick schöpfend, bereichert. Und gegen Anfang dieser Zeit, bei Zacconi (Prattica di Musica, Venedig 1592, daraus das Kapitel über die Gorgia bei Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 1891, S. 337 ff.), finden wir nun Andeutungen über Nuancen offenkundig rhythmischer Art, die sich nicht in Noten einsperren lassen: „negl' essempij quella misura, et tempo non si può porre, in che le hanno a essere senza diffetto pronuntiate." Andererseits aber wird die Notwendigkeit der Tempehaltung nachdrücklich betont: „La più bella et perfetta cosa che nel gorgheggiare si ricerca, è il tempo et la misura" ... So ist ungefähr der Kreis umzogen, innerhalb dessen das nachmalige tempo rubato sich aus jenem noch unausdrückbaren Urnebel verdichten kann. Auch Peri spricht 1600 in der Vorrede zur Euridice von unnotierbaren Nuancen in den freien Passagien der Sängerin Archilei, die wohl ebenfalls nur rhythmischer Art sein können. Das 17. Jahrhundert entfaltet dann diesen Embryo namentlich in der Gestalt „des im Halse gezogenen Accents" (Joh. Crüger, Mus. Pract. Praecepta Brevia, Berol., 1660) und wie stracks diese Entwicklung auf das tempo rubato zuläuft, wird auffallend

Chopin herunter: rhythmische Ausdrucksfreiheit der Melodiestimme bei unverändert fortgehendem Tempo. Und aus dem Gesichtswinkel des ehrwürdigen Zeugen seiner Entstehung oder zumindest seiner ersten Jugend ergibt sich uns nun auch von selbst die Korrektur der landläufigen Etymologie des Wortes: nicht mehr als „gestohlenes Tempo“, wie bereits Leopold Mozart es irrig übersetzte, werden wir das tempo rubato künftig zu übersetzen haben, sondern mit Agricola als „Zeitraub“, verkürzte Zeiteinheit, oder (wenn wir die „restituzione“, den „Ersatz“ des Weggenommenen mitberücksichtigen) übertragen und den ganzen Begriff mehr umfassend als rhythmische Melodieverziehung. Da aber auch hier noch ein wesentliches Merkmal des wahren geschichtlichen Begriffssubstrats fehlt, möchte ich sogar den Vorschlag wagen, künftighin statt des Ausdrucks „tempo rubato“ in Schrifttum, Kompositionspraxis und Schule Tosi's ungleich treffenderen „rubato sul Tempo“ einzuführen, der gleich die Bestimmung des unveränderten Tempos mitbegreift.

Wir suchen dem weiteren Schicksal der Manier an den auffälligsten Spuren nachzugehen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird sie, aus Tosi's jungem und biegsamem Tätigkeitsbegriff rubare u. a. zur festen substantivischen Formel tempo rubato verhärtet, in Deutschland wiedergefunden, das damals den Höhepunkt seiner „italienischen Zeit“ erlebt, wie Kretzschmars klassisch gewordener Ausdruck lautet[1]). Es ist eine völkerpsychologisch bemerkenswerte Fügung, daß die transalpine improvisatorische Musikübung mit ihren freien „Manieren“ und „Passagien“ in ihrer höchsten und letzten Blüte, als sie in Italien selbst die Krücken des Theoretisierens bereits fortgeworfen hatte, durch Deutsche, und insbesondere durch Norddeutsche gründlichst registriert und der späten Nachwelt erhalten worden ist. In der Hauptsache mag auch tatsächlich die ursprüngliche italienische Praxis, wie sie von italienischen Gästen nach Deutschland mitgebracht wurde, diesen Darstellungen zum Urbild gedient haben. Dennoch ist es wohl nicht richtig, sie bedingungslos als lautere Quellen für das italienische Brauchtum anzusehen. Wer diese durch Gründlichkeit, Ordnung und Detaillierung ausgezeichneten Arbeiten etwa mit der lebensprühend überschwenglichen Darstellung Tosi's vergleicht, kann nicht verkennen, wie in ihnen das italienische Modell doch eben durch deutsche Brillen gesehen, seines intuitiv-improvisatorischen Charakters durch schulmeisterliche Festnagelung in gewissem Grade entkleidet, aus dem Bereiche der Eingebung mehr in den des Fleißes gerückt wird, ja zuweilen geradezu unverstanden bleibt. Ein sehr bezeichnendes Beispiel gibt gerade der gewissenhafteste und eingehendste dieser norddeutschen Lehrmeister, Quantz[2]), der bei sorgfältigster Behandlung der übrigen Manieren die zarteste und persönlichste unter ihnen, das tempo

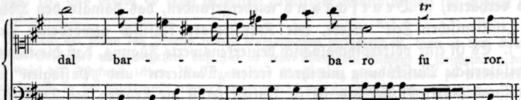
---

ersichtlich aus der folgenden Stelle bei Cerone (El Melopeo, Napoles 1613, S. 541, bei Kuhn, a. a. O. S. 86 f.): man führt den Accent aus, „indem man einen Teil von der einen Note wegnimmt und ihn der anderen hinzufügt“ ... Und später heißt es: „Das sind Dinge, die man mit der Feder schwer begreiflich machen kann und die man ohne das Beispiel der Stimme mit Schwierigkeit vollkommen lehren kann.“ Hier stehen wir denn schon so sehr auf Tosi's Boden, daß sogar die Grundbestimmung der Manier vollkommen übereinstimmt, und es braucht nicht mehr viel, um das ausgebildete rubamento in der Hand zu haben. Das Neue, das die rubato-Manier bringt und das sie als eine höhere Entwicklungsstufe des Accents bezeichnet, ist die Ausdehnung der Wegnahme und Zufügung, des rubare und restituire, auf längere Tonketten.

[1]) Hermann Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit, Jahrbuch Peters für 1901, S. 45 ff.

[2]) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752.

rubato, mit völligem Schweigen übergeht, obwohl es nach anderen Zeugnissen eine ganz geläufige Münze in der Hand jedes Sängers und Instrumentisten war. Es liegt nahe, sich dementsprechend die Ausübung der italienischen Praxis durch die norddeutschen Musiker in ähnlicher Richtung abweichend vom Original zu denken. So gut die italienisierenden deutschen Komponisten der Zeit sich die italienische Tonsprache, teils aus Schwäche, teils aus Kraft, mehr oder weniger eindeutschten, ebensogut wird man sich in den nördlichen Teilen Deutschlands auch seinen eigenen Vers aus dem italienischen Aufführungswesen gemacht haben. Was insbesondere das tempo rubato anbetrifft, so stimmen diejenigen norddeutschen Schriftsteller, die es überhaupt erklären und veranschaulichen, darin überein, daß sie nicht die reichen Möglichkeiten ins Auge fassen, die bei Tosi angenommen wurden, sondern nur den Typ der synkopisch gleichmäßig verschobenen Tonkette. Agricola ist der eine dieser Männer und sein rubato-Typ uns wohl bekannt. Ganz ähnlich wie er veranschaulicht das tempo rubato Johann Adam Hiller in seinen beiden „Anweisungen"[1]). In der zweiten davon, der „zum musikalisch-zierlichen Gesange", zeigt er (Kap. V, § 11, S. 88 f.) eine „syncopierende Passagie", wie man sie in zeitgenössischen Partituren vielfach ausgeschrieben findet:



und bemerkt weiter:

„Das tempo rubato, wie es die Italiäner nennen, ist nichts anderes als ein solches Vorausnehmen oder Verzögern des Tons von einem Tacttheile auf den andern. Man stiehlt gleichsam dem einen Ton etwas von seiner Zeit, um es dem andern zu geben. Zur Abänderung des Vortrags, auch zu mehrerm Nachdrucke, ist es sehr dienlich, und findet nicht allein in Passagien, sondern auch im Sprechen der Worte statt. Nur muß der Sänger, wenn er es in einer Stelle anbringt, genau auf den Tact merken, damit er nicht früher oder später damit zu Ende kommt."

Dazu gibt er noch folgendes Beispiel:



1) Johann Adam Hiller, Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, Leipzig 1774; ders., Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780.

Bemerkenswert hieran ist einmal Hiller's Bemerkung, daß auch bei syllabischer Deklamation rubiert wird, und zweitens die in dem zweiten Beispiel anschaulich gemachte nahe Beziehung von portamento und rubato. Im Prinzip aber kommt diese Darstellung ganz auf den Typ des Agricola hinaus, und es ist vielleicht nicht unwichtig zu bemerken, daß Hiller des letzteren Tosi-Ausgabe genau gekannt hat und wiederholt zitiert[1]). Unter anderen Umständen nun würde die Übereinstimmung dieser beiden Zeugen vielleicht ein triftiges Argument gegen die weite Fassung des rubato-Begriffs bedeuten, die ich auf Grund der Tosi'schen Angaben für richtig hielt. Nach allen vorangegangenen Erwägungen indessen scheint wohl richtiger der Schluß, daß hier eine verengte norddeutsche Abart des tempo rubato vorliegt: die Fernstehenden sehen vom Ganzen den jedenfalls auffälligsten Teil und setzen ihn für das Ganze[2]). Praktisch hätte diese Variante, wenn man sie gelten lassen will, demnach auch nur für einen geographisch und völkisch beschränkten Kreis von Kompositionen Bedeutung. Ob und in welchem Umfange Sebastian Bach mit dazugehört, wage ich vorläufig nicht zu entscheiden.

Unsere bisherigen Quellen für die rubato-Manier sind ausschließlich Gesangsschulen gewesen. Noch vor Agricola jedoch handelt von ihr schon eine Instrumentalschule, nämlich Philipp Emanuel Bach's berühmte Klavierschule vom Jahre 1753[3]). Ausdrücklich erwähnt wird das tempo rubato hier allerdings nicht als Klavier-, sondern als Gesangsmanier. In der Einleitung auf S. 6 Anm. betont Bach die Wichtigkeit des Klaviers im Orchester für das Zusammenhalten der „ganzen Musick in der nötigen Gleichheit von Tacte“ und sagt:

„Bey Singe-Arien, worinnen das Zeitmaaß sich schleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmen, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact Schlag erfordern, haben die Sänger auf diese Art eine große Erleichterung ... Will jemand anfangen zu eylen oder zu schleppen, so kann er durchs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden, indem die andern wegen vieler Passagien oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftiget sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorschlag des Tacts.“

Auch hier ist demnach die Wichtigkeit des unbeirrten Taktes beim rubato der Solosingstimme (denn nur diese kann trotz der plötzlich verallgemeinernden Mehrzahl mit „den Stimmen, welche“ usw. gemeint sein) hervorgehoben. Im übrigen erwähnt Bach das rubato nirgends mehr dem Worte nach. Dem Sinne nach aber darf wohl

---

[1]) Die Stelle auf S. 202 der Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang könnte immerhin zu einer Diskussion darüber Anlaß geben, ob Hiller nicht doch noch andere Arten zu rubieren kennt und gelten läßt als die exemplifizierte. Er handelt hier vom a tempo im begleiteten Recitativ und sagt: „Das tempo rubato, das öftere Punktiren einer langen Tactnote kann hier mit Vorteil gebraucht werden.“

[2]) Die Beschreibung, die ich selbst beiläufig in den „Oratorien von Johann Adolf Hasse“ (Leipzig 1912, S. 331 f.) in einseitiger Anlehnung an Hiller vom tempo rubato gegeben habe, muß ich demnach heute als irreführend oder doch unzureichend bezeichnen. Das unkritische Vertrauen zu Agricola und Hiller als Quellen für die ursprüngliche italienische Praxis hat wohl überhaupt — neben der Uninteressiertheit der Historiker für die Rubatofrage — die Hauptschuld daran, daß die Wesensgleichheit des alten tempo rubato mit dem modernen, also derjenige Umstand, der das „fruchtbare Moment“ der gegenwärtigen Studie ausmacht, bisher übersehen werden konnte.

[3]) Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, erster Teil Berlin 1753, zweyter Teil, Berlin 1762.

die folgende Bemerkung darauf bezogen werden, die wichtig ist als ein Wink nicht allein dafür, wie Rubatostellen des Gesanges vom Generalbaß zu begleiten sind, sondern auch schon für die Art, wie folgerichtig der Kloviersatz zu einer rubierten Melodie überhaupt beschaffen sein muß. Damit wird bereits der Weg zur Erkennung von rubato-Möglichkeiten bei Mozart wie bei Chopin gewiesen. Bach schreibt im 2. Bande, S. 190:

„Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschiehet am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie."

Darüber freilich, ob der Klavierist beim Solovortrag rubieren soll, schweigt Bach sich aus. Allenfalls darin mag ein bejahender Hinweis darauf erblickt werden, daß oftmals dem Klavierspieler — wie nachmals von Chopin — empfohlen wird, sich den Vortrag guter Sänger zum Muster zu nehmen. Doch zum Glück haben wir über das Rubieren beim Klaviersolo klare Nachrichten gerade von einer besonders wichtigen Seite.

Leopold Mozart wurde schon einmal kurz zitiert als Zeuge gegen die Verengung des rubato-Begriffs durch die norddeutsche Richtung. Überdies liefert er uns den Beweis für den Gebrauch der rubato-Manier beim Geigenspiel und beim Spiel eines konzertierenden Monodie-Instruments überhaupt. Noch wichtiger aber ist, daß er seine Anschauung vom tempo rubato offenbar auch an seinen großen Sohn vererbt hat. Mozart d. Ä. schreibt a. a. O.:

„Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben, denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben ... (folgt die oben mitgeteilte Stelle) ... Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch."

Was hier der Vater in seiner satirischen Art vom Rubatospiel verlangt, nämlich Tempo, fordert auch Wolfgang Mozart, der Sohn, in einem Briefe an jenen, datiert Augsburg vom 24. Oktober 1777[1]:

„... er (scil. der Augsburger Klavierbauer Stein) war in den Beeché völlig vernarrt, nun sieht und hört er, daß ich mehr spielle als Beeché, daß ich keine grimassen mache, und doch so expressive spielle, daß noch keiner, nach seinem bekenntnis, sein Piano forte so gut zu tractiren gewust hat. Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke hand nichts darum weiß, können sie garnicht begreifen, bey ihnen giebt die lincke hand nach."

Ich vermute, daß Leopold diese Briefstelle des Sohnes im Auge hat, wenn er vier Monate später (d. d. Salzburg, den 29. Januar 1778[2]) an diesen über die Geiger Janitsch und Reicha berichtet:

[1]) Die Briefe W. A. Mozart's und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair, München und Leipzig 1914, I. Band, S. 96.

[2]) Ebenda, III. Band, S. 335 f.

„Reicha spielt besser Cantabl: Beyde aber haben den Beckischen fehler der **zurückhaltung**, wo sie das ganze Orchester mit Augenwink und ihrer Bewegung zurückhalten, und dann erst wieder im vorigen Tempo fortgehen." Sie spielten „im Tempo nach der Art völlig wie die zwei Besozzi in Turin, die beyde tot sind."

Nach dieser Äußerung Wolfgang Mozart's ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß, wie überhaupt die Klaviermusik der Zeit, so insbesondere **seine eigenen Werke**, und nicht die Klavierwerke allein, sondern **Solo- und Kammermusiken jeder Art**, an gehörigem Orte im Cantabile das tempo rubato verlangen. Die dafür bestimmten Stellen aufzufinden sollte nicht schwer sein. Bach's Hinweis bedeutet uns, insonderheit was die Klavier- und Kammermusik, sowie die Solokonzerte anlangt, solche Stellen zu rubieren, an denen eine gesangvolle Melodie in mäßiger Taktbewegung über — oder unter — einer sparsamen Begleitung hinfließt (gewöhnlich ist dann bei reiner Klaviermusik die eine Hand ausschließlich mit dieser Melodie beschäftigt). Jedes Mozart'sche Andante und Adagio der genannten Gattungen bietet Beispiele in Fülle. Leichter noch wird man geeignete Stellen der Mozart'schen Sologesangsmusik bestimmen. Auch über die Ausführung des tempo rubato bei Mozart kann kaum eine Unklarheit bestehen. Die Begleitung bleibt unbedingt im Takte und tritt (s. Em. Bach's Vorschrift) diskret in den Hintergrund hinter der singenden, der Melodiehand, gewöhnlich also der rechten. Daß aber auch hier das rubato, die Melodieverziehung selbst, nicht schlechtweg nach dem mechanischen Agricola-Hiller'schen Rezept, sondern in Tosi's Art mit größerer Freiheit und demnach auch Feinheit wird gespielt und gesungen werden müssen, dafür sprechen neben der wiederholt angezogenen Äußerung Leopold Mozart's, dessen Einfluß auf den Sohn bekannt genug ist und durch die Schiedermair'sche Briefausgabe noch neue Beleuchtung erfahren hat, auch die Bemerkungen Leopolds wie Wolfgangs, die erweisen, welche Schwierigkeiten das tempogerechte Rubieren in ihrem, dem Mozart'schen Sinne, selbst so ausgezeichneten Künstlern wie Becke, Janitsch, Reicha und den beiden Besozzi bereiten konnte. Kann dies das kinderleichte norddeutsche rubato sein? Doch wohl kaum. Man wird also im Mozart'schen Cantabile ganz feine, irrationale, gefühlsmäßige Verziehungen anzubringen haben wie sie bei Tosi kurz besprochen wurden, und dabei das beim modernen Klavierspiel verpönte Nachschlagen der rechten Hand nach der linken, sowie umgekehrt ein Vorgeben der Rechten vor der Linken nicht umgehen können. Der Fall liegt ebenso wie der des Portamentierens (Töneverschleifens), des Zwillings unserer Manier. Mit geläutertem Geschmack und zweckbewußter Absicht angewandt, wird zum berechtigten Ausdrucksmittel, was sonst ein Zeichen von Dilettantismus ist.

Diese Angaben über das Rubieren dürften ungefähr für die gesamte **Solo- und Kammermusik des 18. Jahrhunderts** gelten (wer will, mag den früher bezeichneten norddeutschen Kreis ausnehmen) und ich stehe nicht an, auch Beethoven, ja Spätere noch, mit vielen kantablen Sätzen mit dazuzurechnen. Auch **Chopin's** tempo rubato ist an demselben Baume gewachsen. Wie er, der Spätling, zu dieser, in seiner Zeit bereits absterbenden und gerade darum so aufsehenerregenden Manier unter ihrem alten Namen gekommen ist, weiß ich nicht zu sagen. Ob der Weg über die Kamieński, Zywny, Elsner, Kurpiński aus dem 18. Jahrhundert kommt,

wie ich mutmaße, oder unmittelbar von draußen[1]), wird die noch immer ausstehende, nach dem Umfange der Chopin-Literatur doch längst zu erwartende musikgeschichtliche Würdigung des polnischen Meisters hoffentlich klarstellen. Daß es sich aber tatsächlich um die alte Manier handelt, scheint aus allen folgenden Gründen deutlich hervorzugehen. Das ganze Heer von zeitgenössischen Zeugen und falschen Zeugnissen wiegt, meine ich, Chopin's eigenes Wort nicht auf, daß beim rubato „die linke Hand wie ein Kapellmeister sein solle; nicht auf einen Augenblick dürfe sie unsicher und wankend werden"[2]). Man soll sonst auf die Echtheit solcher durch Mittelsmänner überlieferter Worte gewiß keine Häuser bauen: in diesem Falle aber kann an der Authentizität des Ausspruches wenigstens dem Sinne nach, wie wir sehen werden, kaum gezweifelt werden. Das wesentliche Merkmal, das die alte rubato-Manier von der mißverständlichen rubato-Manie scheidet, ist damit gegeben. Ein Blick in Chopin's Werke soll die Kontinuität der Linie Tosi-Mozart-Chopin bestätigen.

In einer Hinsicht hat Chopin allerdings etwas Neues in den früheren rubato-Brauch hineingetragen: als Sohn des 19. Jahrhunderts, und zwar als der neuzeitlichsten einer, hat er die Bezeichnung „rubato", soviel ich weiß, zum ersten Male in die Noten hineingeschrieben. Bei der Mazurka Fis moll op. 6 Nr. 1 beginnt er damit und führt es weiter bis zur C dur-Mazurka op. 24 Nr. 2. Von da ab bekehrt er sich zum alten Brauch und verzichtet auf eine Bezeichnung, deren vollständige Durchführung ihn schon bis dahin ein Meer von Tinte gekostet hätte[3]), zumal außer ihr noch eine Legion anderer Kunstwörter den Notentext belastet. Denn wenn auch noch immer nicht erschöpfend, so hat doch gerade Chopin den Vortrag seiner Werke mit so vielen Angaben festgelegt, wie meines Wissens kein Komponist vor ihm. Auch darin ist er ein Bahnbrecher der neuen Zeit, wiewohl als Cantabile-Komponist und Verwender gesanglicher Manieren ein bevorzugter Erbe der alten. Das für unser Thema Beachtenswerte nun an diesem Chopin'schen Wortschatze ist, daß jeder Terminus eine ganz besondere, von anderen klar geschiedene Bedeutung zeigt. Das wird namentlich dort deutlich, wo sie nahe beieinander stehen. So findet man z. B. in der Cis moll-

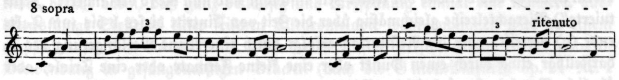
---

[1]) Über John Field, dessen Nocturnes gewiß allen Anlaß zum Rubieren bieten, doch keinen Vermerk darüber enthalten, könnte eine Äußerung Moscheles' zu denken geben (a. a. O. II. Band, S. 230): „Nichts kann übrigens in grellerem Contrast stehen, als ein Field'sches Nocturno und die Field'schen Manieren, die oft cynisch sind." Wenig später heißt es: „es fehlt ihm an Geist und Accent, sowie an Schatten und Licht und man vermißt das innige Gefühl." Urteilt man nur sachlich, so müßte man hierin ein Zeichen erblicken, daß Field nicht rubiert habe, denn just durch ein feines rubato wäre der vermißte „Geist und Accent" und „das innige Gefühl" in seine Nocturnes gekommen. Doch gerade bei Moscheles läßt sich ebensogut das Gegenteil annehmen, es wäre denkbar, daß diese „cynischen Manieren" eben rubati gewesen sind, die M. damals, im Jahre 1831, also lange vor Chopin's Pariser Reifezeit, noch besonders chokieren mochten. Sowohl Klengel wie Kalkbrenner fühlten sich durch Chopin's Spiel lebhaft an Field erinnert (laut Chopin's Briefen bei M. Karasowski, Fr. Chopin, Berlin 1877, S. 152 u. 219, vgl. auch die Scharlitt'sche Briefausgabe, Leipzig 1911 u. v. a.): die Frage wird also immerhin zu studieren sein.

[2]) Nach Mikuli bei Karasowski a. a. O. S. 291 und bei vielen anderen. Von zeitgenössischen Berichten gehört hierher auch das von James Huneker, Chopin, deutsche Ausgabe München und Leipzig 1917, S. 282 f. angeführte Wort eines „englischen Kritikers" (Näheres gibt Huneker nicht an), „Chopin wisse sich in seinen Takten frei zu bewegen." Ob die Übersetzung das Rechte trifft, weiß ich nicht, der Ausspruch würde jedenfalls unser rubato richtig erfassen.

[3]) Ob das rubato in der nachgelassenen C dur-Mazurka authentisch ist, vermag ich nicht nachzuprüfen. Es steht jedenfalls nicht an unrechter Stelle.

Mazurka op. 30 Nr. 4 am Schlusse die Folge: poco stretto-calando-slentando, oder gar in der Coda der Mazurka op. 24 Nr. 4 in B moll die zusammenhängende Reihe von Bezeichnungen für Tempoabnahme: riten.-calando-mancando-sempre rallentando-smorzando, ganz offenbar also eine genau erwogene Skala von streng geschiedenen Stufen. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren, und ihr Studium wäre wahrlich interessant genug. Hier muß uns die Feststellung genügen, daß alle diese Wörter bei Chopin ihren eigenen Bereich haben, daß die accelerando, più presto, stretto, p. a p. doppio movimento usw., daß die ritenuto, rallentando, calando, slentando, smorzando, mancando, daß auch die rubato, a piacere, senza tempo, ganz verschiedene Dinge sind, die ebenso absichtsvoll und differenziert gebraucht werden, wie die mimosenhaft feinen Ausdrucks- und Charakterbezeichnungen sfogato, sfumato, spianato, dolce, raddolcendo und gleich diesen häufig in sich selbst noch schattiert durch ein poco, poco a poco, molto, pi ù oder durch jene für den exaltierten Polen so bezeichnenden Superlative delicatissimo, leggierissimo, dolcissimo, usw. Daß also auch das rubato seinen abgegrenzten, ihm von keiner anderen Bezeichnung strittig gemachten Besitz hat, fällt weiter zu erweisen nicht schwer. Ein a tempo, wie Chopin es hinter Verzögerungen oder Beschleunigungen des Zeitmaßes niemals versäumt hinzuschreiben, findet man hinter einem rubato in keinem Falle. Es ist also klar, daß die Bewegung nicht unterbrochen ist und das Gleichgewicht nicht erst wiederhergestellt zu werden braucht. Dagegen folgt unmittelbar auf ausdrückliche Rubatostellen wiederholt ein ritenuto, so in den Mazurken Fis moll op. 6 Nr. 1 und C dur op. 24 Nr. 2, dem Rondo C moll op. 16 und in dem dritten Satze des F moll-Konzerts (wovon später), in der Mazurka B dur op. 7 Nr. 1 steht hinter dem rubato ein poco rall., in dem Nocturne Es dur op. 9 Nr. 2 ein stretto. In dem zweiten dieser Fälle (Mazurka C dur) sitzt das rubato sogar zwischen zwei ritenuti eingekeilt, und da Chopin nie denselben Ausdruck für Verzögerungen verschiedenen Grades hintereinander gebraucht, so sind beide ritenuti als gleichgradig, somit auch die vor ihrem Eintritt bestehenden Geschwindigkeiten als gleich anzusehen, und es besteht keine andere Möglichkeit, als das Eingreifen des rubato zugleich als W i e d e r h e r s t e l l u n g d e s T e m p o s zu betrachten. Diese beweiskräftige Stelle lautet in der Melodie folgendermaßen:

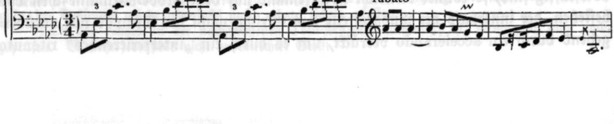




Ist so ein Zweifel darüber nicht mehr möglich, daß Chopin's rubato keine einfache Tempoverzögerung bedeuten kann (auf eine reine Beschleunigung verfällt wohl ohnehin niemand), eine Tatsache, für die noch weitere Argumente vorhanden, doch bereits überflüssig sind, so könnte vielleicht noch jemand auf dem Grove-Riemann'schen Typ bestehen, der innerhalb der Rubatostelle das Gleichgewicht des Tempos nur vorübergehend durch ein accelerando verrückt, um es durch ein „interferierendes" ritenuto

sogleich wieder herzustellen. Hiergegen ist darauf hinzuweisen, daß sich bei Chopin eine stattliche Reihe von bezeichneten accelerando-ritenuto-Verbindungen findet, sowohl im weiteren Rahmen einer Periode (wie u. a. in der Mazurka Cis moll op. 30 Nr. 4, Coda), wie im engeren Kreise der Phrase (z. B. in den Mazurken B dur op. 7 Nr. 1, As dur op. 17 Nr. 3). Besonders vielsagend ist das Vorkommen und die Art von Verzögerungs- und Beschleunigungszeichen in den beiden Stücken, die schon am Anfange für ihren ganzen Verlauf unter die Patenschaft des rubato gestellt werden. Während die mit einem General-rubato bezeichnete G moll-Mazurka op. 24 Nr. 1 aufs Ende zu ein ritenuto, a tempo und nochmals ritenuto enthält, bringt das mit „languido e rubato" charakterisierte G moll-Nocturne op. 15 Nr. 3 im Zuge verschiedener anderer Temponuancen auch innerhalb einer Periode solch ein Plus-Minus, wie es Grove und Riemann mit seinem rubato meint. Der Widerspruch ist klar. Rubato und stringendo-calando sind auch bei Chopin nicht dasselbe.

Die nähere Betrachtung der Chopin'schen rubato-Fälle soll nunmehr bezeichnende Übereinstimmungen dieses modernen Rubatos mit dem alten und seine Eigenheiten kurz aufweisen. Der durchsichtigste und wichtigste dieser Fälle ist der im dritten Satze des F moll-Konzerts. Denn der Klavierspieler tritt hier mit einer Unisonomelodie beider Hände, also mit einer einzigen Stimme wie ein Sänger dem begleitenden Orchester gegenüber. Ein Cantabile ist es zwar im Wesen nicht, was er zu spielen hat, vielmehr ein schneidiger Mazur, vom Orchester durch echte Tanzrhythmen unterstrichen, doch gerade an den Stellen, die rubato haben, wird die feurige Melodie weicher, gesangvoller, ohne ihre Geschmeidigkeit zu verlieren. Ein Sänger würde hier mindestens ein portamento machen. Das nach Bach's Vorschrift sparsam eingerichtete Orchester aber — und dies ist eine der wichtigsten Beobachtungen dieser ganzen Chopin-Untersuchung — hat an diesen Rubatostellen keinerlei Bemerkung in der Partitur, es nimmt, wie in alter Zeit, keine Notiz von der „Manier" des Solisten, sondern geht ruhig in seinem Tempo weiter. Die Ausführung der Stelle (A) denke ich mir, um ein unverbindliches Beispiel zu geben, etwa so, daß man die beiden Achtel bei (a) mit einem kleinen Bruchteil ineinander und weiter in das Viertel hineinschleift, danach das angebundene Viertel bei (b) „rubiert", also kaum merklich verkürzt, dafür das b etwas vor seiner Zeit anschlägt und nun die so verlängerte („restituierte") Vierachtelreihe gleichmäßig über die Zeit von Eintritt dieses b bis zum Taktende (c) verteilt; oder die Restitution erfolgt durch eine kleine Verlängerung des b, darstellbar etwa durch einen Punkt oder eine kleine Fermate oder eine Triole, oder ähnlich. Von (c) ab würde ich den Rhythmus wieder aufnehmen, um den Schwung und Abstoß der folgenden Figur, entsprechend dem wiederkehrenden Tanzrhythmus der Begleitung geltend zu machen. Doch dies nur als eine Möglichkeit unter vielen. Hier ist die fragliche Stelle:



Nach einem überleitenden Achttakter folgt dann die Stelle (B). Eine schwungvoll federnde Phrase, echt tanzhaft durch viermalige Wiederholung einen Satz bildend, wird beim dritten und viertenmal rhythmisch gemildert (bei (d)) und gesangvoll rubiert:



Wie hier Klavier und Orchester, so stehen sich in den übrigen authentischen Rubatostellen der Chopin'schen Klaviermusik rechte und linke Hand gegenüber: jene als Sängerin der völlig freischwebenden, nur beiläufig und unbedeutend einmal mit einem Harmonieton behängten Melodie, diese als Spielerin der Begleitung. Das Beispiel ist unschwer zu übertragen. Daß es sich stets um kantable Stellen handelt, ist jetzt schon selbstverständlich. Diese stehen aber nicht nur in ausgesprochen kantablen Stücken, sondern ebenso oft und öfter als Kontraste in lebhafteren oder rhythmisch pointierten tanzartigen Sachen, die von Haus aus kaum in die Klasse des Adagios im Sinne der Mozarts noch zu Tosi's patetico zu rechnen sind. In den Mazurken nun, die vor allem hierher gehören, können wir als Haupttyp für Stellen, bei denen das rubato angebracht wird, den Typus unseres Notenbeispiels (B) feststellen: das Kopfmotiv einer Periode wird bei seiner Wiederholung am Anfange des zweiten Halbsatzes durch Rubieren in ein neues Licht gerückt. Gelegentlich, wie in der Mazurka Cis moll op. 6 Nr. 2, leistet dabei ebenso wie in unserm Beispiel (B) der Komponist schon durch rhythmische Politur Vorschub (s. auch das Notenbeispiel aus der Mazurka C dur op. 24 Nr. 2). Das alte Prinzip der Anwendung von „Manieren" bei Wiederholungen kommt hier somit im Gefolge einer alten Manier selbst, vielleicht ohne klares Darumwissen des Komponisten, wieder zum Vorschein. Der Typus des Beispiels (A) hat dagegen nur ein Gegenstück in dem C dur-Rondo op. 16: sein Wesentliches beruht darin, daß ganz beiläufig und kurzspannig einmal eine weichere, ausdrucksfähige Stelle in einer frischen Allegromelodie wahrgenommen wird zu einem empfindungsvollen rubato-Blick. Ein freies Wesen herrscht endlich in der rubato-Verwendung in gesangsmäßigen Stücken (auch die G moll-Mazurka op. 24 Nr. 1 gehört dazu). Hier steht entweder das General-rubato obenan, oder es wird wie in dem Es dur-Nocturne op. 9 Nr. 2 um den Höhepunkt herum an passender Stelle rubiert.

Gewisse Zweifel können noch aufkommen bei der Übertragung unserer Ausgangsbeispiele auf das reine Solospiel betreffs der Behandlung der zwischen Baß und Melodie liegenden Harmonien der linken Hand. Wohl entsprechen, was durchaus zu beachten ist, die Sätze aller authentischen Rubatostellen bis auf die in dem oft genannten Rondo unserem Muster, insofern sie ganz leicht und diskret, cum grano salis nach Bach's Vorschrift, einen Baßton kurz unterlegen und den Zwischenraum zur Melodie mit nachschlagenden Akkorden oder ähnlich füllen. Aber während dort das Klavier als

Melodieinstrument sich durch die fremde Tonqualität völlig von der Begleitung (bei (B) col legno) schied, steht hier der Begleitung eine klangverwandte Melodie gegenüber, die gern wenigstens die Begleitungsharmonien der ihr nahen, höheren Lage in ihren Rhythmus zwingen möchte. Daß der Baß selber im Tempo bleiben muß, wird ja nun wohl niemand mehr bezweifeln. Doch z. B. in der Fmoll-Mazurka op. 7 Nr. 3 schlägt auch der Baß nicht auf eins vor, sondern mit dem ganzen arpeggierten Akkord nach. Wird er auch da unverrückbar im Takt bleiben müssen? Ich meine, hier, im pointierten Mazurkarhythmus, auf jeden Fall. Eine gepflegte Anschlagskunst muß der die Rechte ja ausschließlich beschäftigenden Melodie eine Tonqualität geben können, die sich von derjenigen der Begleitung völlig scheidet, wogegen die letztere im irgendmöglichen Grade (bis auf den klar zu profilierenden Baß) „entmaterialisiert" zu denken ist. Gewissen schwebenden Begleitungen, namentlich den in Field's Art melodiös gebrochenen Akkordfiguren vieler Nocturnes, mag immerhin nach der Höhe zu eine leise Verziehung, ein rubato in sich selber zugestanden werden, ohne daß das A und O des Rubatos, der Moto del Basso verletzt wird. Im ganzen wird diese harmonische Füllung des Diskant-Baßgerippes dem „Kapellmeister Baß" gehorchen müssen, soweit dessen Kommando rhythmische Kraft besitzt, sie selber in seiner Nähe und melodisch unerheblich bleibt; in den anderen Fällen mag sie zwischen Oben und Unten, zwischen rubato und Tempo nachgiebig vermitteln und sich dazwischen bescheiden selbst zur Geltung bringen. Daß die *rhythmische Energie des Basses* ungefähr im *umgekehrten Verhältnis* zu der *Freiheit und Ausschlagsweite des Rubatos der Melodie* steht, ist eigentlich selbstverständlich, aber vielleicht nicht überflüssig zu bemerken.

Das im Falle Mozart erwähnte häufige leichte *Nachschlagen* oder *Vorgeben der rechten Hand* bei guten Taktteilen folgt auch hier aus der Natur der Sache. Ein Beispiel dafür, wie dies (auch ohne Anbindung der nachzuschlagenden Note an die vorhergehende, also vor allem bei Phrasenanfängen) zu denken ist, mag das erste Präludium in C dur abgeben, das zwar nicht durch das Wort rubato, doch durch ein auffälliges musikalisches Merkmal hierzu herausfordert. Nachdem 17 Takte lang die Melodie der rechten Hand in jedem Takte wie breiter Flügelschlag immer erst nach einem Ausholen auf das zweite Sechzehntel eingesetzt hat:



erfolgt nach nur eintaktigem stretto ganz überraschend, und nicht einmal am Anfange der neuen Periode, sondern in ihrer zweiten Phrase, die Verrückung der Einsätze auf Eins:



Nach nur drei Takten dieser Art aber springt der Accent wieder für zwei Takte auf Zwei um, es folgen ein Takt auf Eins, einer auf Zwei, nochmals zwei auf Eins, und der Schluß verläuft sich in rit. auf Zwei. Die Härte ist durch eine feine rubato-Nuance leicht zu beseitigen, und gewiß hat Chopin diese Nuance vorausgesetzt (vgl. die Notierung der Mittelstimme): man spiele die Eins-Stellen etwas verzogen, d. h. ein wenig n a ch Eins, die Zwei-Stellen unter „Rubierung“ der Pause ein Atom v o r Zwei, und fasse die beiden verschiedenen Notationen nur als Andeutung, daß das einemal der Accent mehr auf Zwei, das anderemal mehr auf Eins hin g r a v i t i e r e n soll — und der Fluß ist hergestellt. Die Tendenz, der mechanischen Zählzeit auszuweichen, die schon bei der Ausdeutung der Tosi'schen Angaben als ein Merkmal des rubato angegeben wurde, und die etwa ein Gegenstück findet in dem gelegentlichen Ausweichen des Reimdichters vor dem reinen Reim, um den Eindruck des Mechanisch-Absichtlichen zu vermeiden — man denke an Goethe oder Heine —, tritt hier besonders klar zutage.

Dieser letzte Fall zeigt auch, daß die Chopin'schen Werke (was ausführlich zu beweisen sich angesichts der allgemein verbreiteten, in diesem Punkte fraglos richtigen Überlieferung wohl erübrigt) vielfach auch an solchen Stellen ein rubato erfordern, wo der Komponist es nicht ausgesprochen hat. Zur Auffindung dieser Stellen wird man naturgemäß zunächst nach dem patetico, dem Cantabile, dem Adagio und darin insbesondere nach einer sparsamen Begleitung gehen und das tempo rubato dort anbringen, wo bei langsamem oder mäßigem Tempo die Melodie sich gesangvoll von einem luftigen Hintergrunde abhebt — zumeist ist die rechte Hand der „Sänger“ —, also vor allem in den Nocturnes, gewissen langsamen Etüden, Präludien, Mazurken, Walzern und den meisten übrigen lyrischen Sätzen und Episoden. Nicht auszunehmen sind aber auch, wenn Chopin's eigenen Fingerzeigen gefolgt wird, die lebhaften Sätze, in denen eine fließende, isolierte Melodie herrscht (so fordert z. B. die von Bellini'schem Gesange beeinflußte Es dur-Polonaise mit dem Andante spianato entschieden zu d i e s e m rubato heraus), und selbst in springenden und hüpfenden Tänzen kann zum Kontrast manches rubato am Platze sein. Hierbei mag man an die Typen (A) und (B) aus dem Rondo des F moll-Konzerts denken, den Typ der mildernden Ausruhe und der bedeutsam gemachten Wiederholung. Im ganzen wird man die Stücke, in denen Chopin selbst bereits rubato einzeichnete, nicht noch mit vielen weiteren vermanirieren dürfen; vor einem Übermaß ist aber auch anderwärts trotz der nun gegebenen inneren Einschränkung selbstverständlich zu warnen. „O gran Maestro è il Cuor“: das schöne Wort, in dem alle Weisheit des alten Tosi sich konzentriert, gibt die Instanz an, der auch hier letzten Endes die Entscheidung zukommt.

Es bleibt noch eine praktische Grenzfrage übrig. Bedeutet die hier aufgestellte Erklärung des tempo rubato eine Verurteilung jeglicher Tempofreiheit überhaupt? Sicher nicht. Ein völlig starres Tempo von der Stetigkeit, wie es im Orchester erzielt wird, ist bei einer Solomusik, zumal bei einer solchen, die wirklich nur ein Individuum beschäftigt, vor allem also der Klaviermusik, ohnehin undenkbar; es würde auf die Dauer fast unerträglich wirken. Ohne unmerkliche, das Tempobewußtsein nicht beeinträchtigende Schwankungen wird es im Klaviersolo selbst innerhalb des tempo rubato zuweilen nicht abgehen. Doch schließt unsere Theorie auch merklichere Tempofreiheiten außerhalb der Rubatostellen nicht ganz aus: mit dem tempo rubato haben solche Freiheiten dem Wesen nach gar nichts zu schaffen. Ausnahmsweise und als Ausnahme hinreichend begründet (z. B. zur besseren Beleuchtung einer harmonischen Überraschung), mögen denn solche freien ritenuti und stringendi immerhin bescheiden fortbestehen. Hier nun wird das Grove-Riemann'sche Prinzip der Interferenz, das auch Chopin wohl gekannt hat[1]), als inneres Regulativ anzuwenden sein (denn hier liegt eben das vor, was jene Autoren irrig als „tempo rubato“ bezeichnen), und auch die Bestimmung, daß solche Freiheiten bei Chopin eher am Platze sind als bei den Meistern des 18. Jahrhunderts, die Grove an das mißverstandene rubato knüpfte, wird ihre Geltung behalten. Das für den Vortrag Chopin'scher Musik Charakteristische indessen sind diese Temponuancen nicht, und wenn das, was tatsächlich den Namen der Chopin-Manier schlechthin verdient, das tempo rubato nämlich, im richtigen Sinne und Umfange durchgeführt wird, bleibt für solche Lizenzen auf eigene Faust auch gar nicht mehr viel Raum übrig. Und darauf kommt es mit an. Lange genug hat man Chopin zum „génie de chambre de malade“ gemacht.

Ich fasse zusammen. Aus dem Gesange der alten Italiener am Anfange des 18. Jahrhunderts steigt als letzte und persönlichste Feinheit des Vortrags die Manier des Rubierens auf: ein rhythmisches Verziehen der Melodie, zu irrational, zu empfindlich und zu improvisatorisch, um genau in Worte oder Noten eingefangen zu werden, doch umgrenzt durch die kategorische Forderung eines unveränderlichen Tempos in der Begleitung. Die Mitte des Jahrhunderts bringt die neue Manier nach Norddeutschland, wo sie nicht heimisch werden kann, sich verkapselt und abstirbt. In Süddeutschland dagegen erbt sie sich in echter Form (vielleicht sporadisch nur, nach Becke u. a. zu schließen) auf Wolfgang Mozart, den deutschen Meister auf Italiens Schultern. Ihr Schicksal in der eigenen Heimat ist noch nicht aufgehellt: doch ist wohl zu schließen, daß sie dort urwüchsig weiterblüht, und zwar lange genug, um zuletzt auf irgendeine Weise noch in die Hände des Polen Chopin zu kommen, ein Gesanggeborenes und Improvisatorisches in die Zeit der Instrumentalmusik und der Buchstabenpraxis hinein, die sie mißversteht. Wird es möglich sein, sie von der Wissenschaft aus wiederzubeleben?

---

[1]) Huneker, a. a. O. S. 283.

Solmisationssilben in der Medicäischen Choralausgabe

Von

Hermann Müller, Paderborn

Das in der Medicäischen Druckerei zu Rom 1614/15 in zwei stattlichen Folianten erschienene Graduale hat in den letzten Jahrzehnten des 19. und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts im kirchenmusikalischen Leben eine nicht geringe Rolle gespielt. Es hatte, bei Pustet in Regensburg neu herausgegeben, in dieser Zeit offizielle Geltung und lag in weiten Kreisen der liturgischen Choralpraxis zugrunde. Auch für den am gregorianischen Gesang als solchen weniger interessierten Musikhistoriker hatte das Gradualbuch von 1614/15 Bedeutung, weil seine Entstehung vielfach mit dem Namen Palestrina in Verbindung gebracht wurde und seine Verbreitung und Veröffentlichung in eine Zeit fällt, die als Blüteperiode des klassischen Vokalsatzes mit Recht in hohen Ehren steht. Über die Geschichte und die Eigentümlichkeiten dieser editio Medicaea sind wir vor allem durch die eingehenden Arbeiten des jetzigen Abtes von St. Joseph bei Coesfeld (Westfalen), Raphael Molitor O. S. B., aufs trefflichste unterrichtet[1]). Danach haben Felice Anerio und Francesco Soriano als Redakteure der Medicäa zu gelten[2]). Über das Buch selbst urteilt R. Molitor: „Im Widerspruche mit den Melodien des offiziellen Pontificale und des offiziösen Rituale, von der Tradition losgelöst, stand das Graduale in Rom isoliert da, musikalisch ein Mittelding aus fremdartigen Elementen ohne Klarheit und Konsequenz[3]).“ Durch Papst Pius X. (seit 1903) wurde die Regensburger Neuausgabe der Medicäa ihres offiziellen Charakters entkleidet und der Choralgesang zur traditionellen Lesart zurückgeführt.

Damit ist jedoch das Interesse der Musikwissenschaft an der Medicäischen Choralausgabe keineswegs beseitigt. Im Gegenteil. Die römische Choralreform, aus der sie geboren wurde, hat auch heute noch zu gelten als „eine interessante Episode aus der

[1]) R. Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. 2 Bände. Leipzig 1901 f. Von demselben Verfasser: Reform-Choral. Freiburg i. Br. 1901.

[2]) R. Molitor, Nach-Trid. Choral-Reform, Bd. 2, S. 122 ff. F. X. Haberl suchte in der Studie: „Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher“ (Einzelabdruck aus dem kirchenmusikalischen Jahrbuch 1902; Regensburg 1903. S. 21) wenigstens die moralische Autorschaft Palestrina's als „mit größter Wahrscheinlichkeit gestützt“ zu retten. Auf die weitere Entwicklung dieser Erörterungen braucht hier nicht eingegangen zu werden.

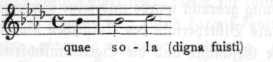
[3]) Nach-Trid. Choral-Reform, Bd. 2, S. 209 f.

Geschichte der künstlerischen Ideale, speziell auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine Krisis im Wettstreite zwischen der älteren und jüngeren Schule, ein Vorspiel zum Beginne der neuzeitlichen Musikgeschichte"[1]).

Die nachstehende Untersuchung führt ein bislang, wie es scheint, unbeachtet gebliebenes Moment zur Beurteilung jener Choralausgabe von 1614/15 ein[2]). Vielleicht gibt sie Anlaß zu Studien ähnlicher Art[3]). Auch bezüglich des Stiles und der Technik der römischen Schule der a cappella-Zeit sind unsere landläufigen Kenntnisse der Erweiterung und Vertiefung fähig.

* * *

Auf dem letzten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Paris (1914) hielt der Verfasser dieses Beitrags einen Vortrag über gewisse Stileigentümlichkeiten der klassischen Vokalperiode[4]). Bei dieser Gelegenheit wurde u. a. aufmerksam gemacht auf die in jener Zeit häufig vorkommende Verwendung der durch die sog. Solmisationssilben[5]) angedeuteten Tonstufen bei denjenigen Stellen, wo sich diese Silben allein oder in Verbindung mit anderen Silben oder Worten in dem zu komponierenden Texte finden; z. B. bei ut, sola (= sol—la), consolari, remissio[6]). Ein geradezu typisches Beispiel für die erwähnte Benutzung der Solmisationssilben bieten vielfach die Stellen, wo die Textsilben sola als selbständiges Wort oder in einem anderen Worte zu komponieren sind. Wie Vittoria in seinem vierstimmigen Motett Vere languores singt:



[1]) R. Molitor a. a. O. Bd. 1, S. XIII.

[2]) Von den sehr wenigen Exemplaren der Originalausgabe, die ihren Weg über die Alpen gefunden haben, bewahrt das Erzbischöfliche Klerikalseminar zu Freising ein Stück auf. Durch die Güte des Direktors der Anstalt, H. H. Professor Dr. Schauer, war es mir möglich, es für diese Studie längere Zeit zu benutzen. Es ist mir eine liebe Pflicht, dafür an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auszusprechen. Da sich die Regensburger Neuausgabe der Medicaea in der hier zur Diskussion stehenden Frage fast gar nicht von der Urausgabe unterscheidet, genügt zur Kontrolle meiner Ausführungen durchschnittlich diese weitverbreitete Pustet'sche Neuausgabe.

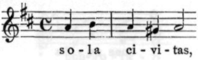
[3]) R. Molitor hat zweifellos Recht mit seiner methodologischen Bemerkung (Reform-Choral, S. 62): „Um zu sehen, was die Reform in ihren zahlreichen Editionen geleistet hat, genügt es nicht, einfach eines ihrer Gradualien mit der Ausgabe von Solesmes zu vergleichen, und dann alle Divergenzen auf Rechnung des Reformers zu setzen. Dieser hing ja zum Teil von seiner unmittelbaren Vorlage ab. Allerdings stand ihm bei der Wahl derselben ein ziemlich weiter Spielraum frei. Eine schlechte Wahl fällt darum immer seiner Oberflächlichkeit zur Last. Doch wird die Kritik gut thun, sich an Proben zu halten, welche für die Korrekturen typisch sind und den Geist der Reform offenbaren, sei es weil sie von dem Reformer eingeführt, sei es weil sie von ihm geduldet wurden." Um solche „typische" Proben handelt es sich uns hier. Anderenteils erkennt man die Notwendigkeit, diese Studien auszubauen, um die Zusammenhänge mit der gleichzeitigen Polyphonie und den voraufgehenden Choralreform-Ausgaben klarer zu überschauen.

[4]) Der Vortrag wurde in einer etwas erweiterten Umarbeitung unter der Überschrift „Aus der klassischen Vokalpolyphonie" veröffentlicht im Cäcilienvereinsorgan (Druck von Pustet, Regensburg) 1915, S. 6—15; 34—40; 83—89.

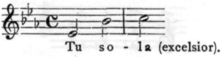
[5]) Vgl. Georg Lange, „Zur Geschichte der Solmisation" in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. I, 1899—1900, S. 535—622; Ch. M. Ruelle, „La Solmisation chez les anciens Grecs", ebenda, Jahrg. IX, 1907—1908, S. 512—530.

[6]) Etwas Ähnliches finden wir in späterer Zeit bei den zahlreichen Fugen und Fughetten über Bach oder Abbach, bei den Kompositionen über Gade oder Begas, bei dem Reger'schen Scherze über Affe und Schaf, bei der Spielerei über Ascese usw.

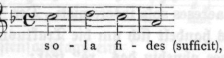
und in seiner vierstimmigen Lamentation Incipit:



ebenso Luca Marenzio in seinem vierstimmigen Motett Super omnia ligna:



Auch Orlando Lasso schließt sich diesem Gebrauch an; man sehe in seinem vierstimmigen Motett Verbum caro:



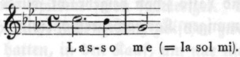
in seinem dreistimmigen Motett Verbum caro:



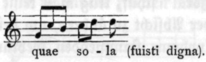
oder in seinem fünfstimmigen Motett Gratia sola:



Umgekehrt singt Palestrina in seinem vierstimmigen Madrigal I vaghi fiori:



Es ist interessant nachzuprüfen, wie in der Medicäischen Choralausgabe das Wort sola behandelt wurde. Ein Beispiel finden wir im Alleluja der Feste vom hl. Kreuze (3. Mai und 14. September). Die überlieferte Lesart heißt in der Vaticana[2]):

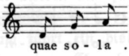


---

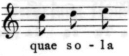
[1]) Die vorstehenden Beispiele nach Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 87.

[2]) Wir zitieren die traditionellen Lesarten nach der vatikanischen Choralausgabe; für unseren Zweck durchaus unwesentliche Abweichungen des Solmenser Liber Gradualis (ed. altera, 1895), wie eine solche z. B. hier vorliegt, bemerken wir nicht ausdrücklich.

Daran hat die Medicäa, um die Solmisationssilben unterzubringen, folgendermaßen geändert:

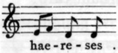


Auch im Traktus der Votivmesse de S. Cruce ist in der Medicäa das

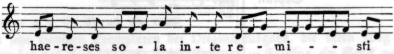


offenbar eine bewußte Anlehnung an den erwähnten Gebrauch.

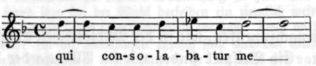
Ein hübscher Fall steht im Traktus der Votivmesse de Beata der Weihnachtszeit. Da kommt der Text vor: haereses sola interemisti. Der Zufall fügte es, daß im Zuge der üblichen Melodie — es handelt sich um die Traktusweise des zweiten Modus — auf die Silbe re in haereses ohnehin das „re" traf:



Aber damit ist man in der Medicäa nicht zufrieden. Man erkennt in den folgenden Textworten sola interemisti noch vier Solmisationssilben (sol la re mi) und, den festgefügten Rahmen des Originals vollständig sprengend, schreibt man[1]):



Aus der klassischen Polyphonie her ist bekannt, daß man damals in dem Verbum consolari die Mittelsilben „sola" gern durch die ihnen in der Solmisation zukommenden Tonstufen bezeichnete. Den Beispielen, die in dem obenerwähnten Aufsatze[2]) aus Palestrina, Vittoria und Lasso schon beigebracht wurden, kann zugefügt werden die Stelle aus dem vierstimmigen Karwochenresponsorium Caligaverunt des Vittoria:



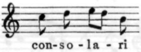
Als man den „Reformchoral" schuf, trug man keine Bedenken, die überlieferten Gesangweisen mit berechnender Absicht zu ändern, um bei den entsprechenden Stellen diesen zunächst aus der Polyphonie stammenden Gebrauch beizubehalten. So hat

---

[1]) Der Traktus der gleichen Votivmesse für die Zeit von Lichtmeß bis Ostern weist zwar in der Medicäa — inkonsequenterweise — einige Verschiedenheiten auf, hält aber die Solmisationssilben genau fest.

[2]) Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 88.

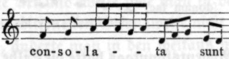
man, die alte Melodie mit dreister Hand verstümmelnd, in die Communio des Festes der unschuldigen Kinder ein



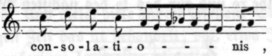
eingeschmuggelt, in den Introitus des Freitags nach dem 3. Fastensonntag ein



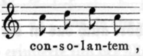
in das Graduale des Samstags nach dem 3. Fastensonntag ein



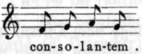
in den Introitus des 4. Fastensonntags ein



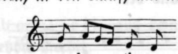
in das Offertorium des Palmsonntags ein



in das Graduale der Votivmesse vom Leiden Christi ein

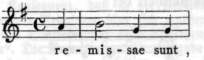


Brauchte es bei der Communio des Donnerstags nach Passionssonntag (= der des 20. Sonntags nach Pfingsten) nur eines verhältnismäßig kleinen Eingriffs, um die Solmisationssilben des consolata deutlich herauszubringen, so lag das Ding bei der Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus schon schwieriger. Aber man nahm lieber die in die Augen springende häßliche Inkongruenz zwischen zwei Strophen, die ursprünglich d i e s e l b e Melodie hatten, in den Kauf, um nur nicht auf das



verzichten zu müssen.

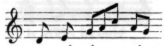
Wenn O r l a n d o L a s s o in seinem zweiten Bußpsalme komponiert:



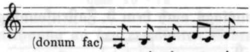
so ist das Zusammenfallen mit den entsprechenden Tonstufen des Hexachords kein Zufall[1]). Angesichts des inzwischen überreich angesammelten Beweismaterials kann

[1]) Ein anderes Beispiel aus V i t t o r i a s. Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 87.

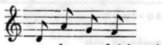
die früher[1]) zögernd gestellte Frage, ob ähnliche Stellen im „Reformchoral“ auf Absicht beruhen, jetzt mit Zuversicht bejaht werden. So erklärt sich das



aus dem Offertorium des 3. Adventssonntags in der Medicäa, so auch aus dem Dies irae der Totenmesse das widerhaarige und die Kongruenz mit den anderen Strophen gleicher Melodie empfindlich störende

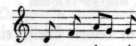


Im Allelujavers des 4. Adventssonntags hatte die Silbe la von relaxa im Original zufällig schon die Solmisationsstufe „la“. Aber die Medicäa änderte außerdem die Melodie, um für die Silbe re und für das fa des nächsten Wortes folgende Gesangweise zu konstruieren:



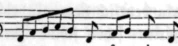
Man erkennt die Absicht —.

In diesen Zusammenhang gehört auch das in der Medicäa eigens zurechtgemachte



aus dem Introitus des 4. Sonntags nach Ostern, womit die ähnliche Stelle in der Communio der Weihnachtsvigil verglichen werden möge.

Auf demselben Wege liegen die Veränderungen, die sich die traditionelle Melodie gefallen lassen mußte, um bei



im Introitus von Sexagesima und bei



im Introitus des Festes der sieben Brüder (10. Juli) die Solmisationssilben ins Bewußtsein zu bringen. Desgleichen bei

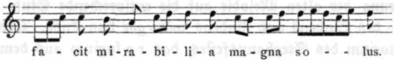


im Introitus des Montags nach dem 2. Fastensonntag.

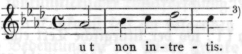
---

[1]) Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 88, Anm. 1.

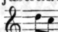
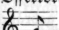
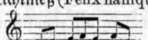
Ein lehrreiches Beispiel für die Geschicklichkeit, mit der man die alten Melodien für diesen Zweck zustutzte, bietet das Graduale des Sonntags nach Epiphanie:



Ähnlich im Offertorium von Sexagesima bei ut, mirifica und facis, im Offertorium des Montags nach dem 1. Fastensonntag bei mirabilia, ut und mihi[1]), in der Communio des Dienstags derselben Woche bei miserere mihi (mi re mi); im miserere hat man hier der unbetonten letzten Silbe, wohl zur Abwechslung, eine andere Note gegeben, ähnlich wie oben im Introitus des Montags nach dem zweiten Fastensonntag.
Charakteristisch ist die Art und Weise, wie man in der Medicäa das Wörtchen ut behandelte; wo es in der traditionellen Gesangweise nicht schon zufällig die erste Stufe des Hexachords innehatte, änderte man in den weitaus meisten Fällen, um dem „ut" diesen Ehrenplatz zu sichern. Man sehe etwa den Allelujavers des 3. Adventssonntags, das Graduale von Sexagesima, den Introitus von Quinquagesima, die Communio[2]) des Commune doctorum. Und viele, viele andere Stellen. So hatte ja auch die Vokalpolyphonie der damaligen Zeit das ut behandelt; vgl. etwa Ingegneri in seinem Gründonnerstags-Responsorium In monte oliveti:



[3])

Bei dem Worte sol (Sonne) erinnerte sich der Musiker von damals leicht der gleichnamigen Stufe des Hexachords; so Palestrina in seinem vierstimmigen Motett Isti sunt viri sancti und Orl. Lasso im fünfstimmigen Exsultet coelum. Auch die Medicäa legt davon Zeugnis ab. Man vergleiche aus der Medicäa im Allelujavers des Festes der Empfängnis Mariä (8. Dezember)[4]) und der Heimsuchung Mariä (2. Juli) das sol justitiae. Oder aus der Communio Semel juravi (Commune unius Mart. Pont.) das  sol, wo die alte Singweise ein  sol hatte. Oder aus dem Offertorium der Votivmesse de Beata von Weihnachten bis Lichtmeß (Felix namque) das  sol (justitiae), wo man nach der überlieferten Melodie  sol zu singen hatte. Auch das (Ab ortu) solis aus dem Traktus der Votivmesse de Ss. Eucharistiae sacramento gehört hierher.

[1]) Der alte Text heißt am Schluß dieses Offertorium ut (nicht: et) discam; hier am Schluß hatte durch Zufall das Original bei ut bereits die betr. Tonstufe. Aber bei dem ersten ut (doceas) hat die Medicäa absichtlich geändert.

[2]) Es ist kein Zeichen von Konsequenz, daß in der Medicäa die Communio vom Feste des hl. Franziskus (4. Oktober) eine andere Redaktion über sich ergehen lassen mußte als die Communio der Feste der Kirchenlehrer. Und am 4. Oktober hat man übersehen, das „ut" den Regeln der Solmisation entsprechend zu „korrigieren". Die Regensburger Neuausgabe der Medicäa hat diese Verschiedenheit zwischen dem 4. Oktober und dem Commune beseitigt. Eine ähnliche Verschiedenheit bestand in den Medicäa beim Introitus Intret am 12. und am 30. Juli.

[3]) Andere Beispiele im Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 87.

[4]) Später ist statt des Verses Felix es der Vers Tota pulchra für den 8. Dezember gewählt worden. Die Fassung der Medicäa ist bei dieser Stelle am 8. Dezember etwas anders als am 2. Juli; aber beide Fassungen heben das sol in ähnlicher Weise hervor.

Wollten wir des näheren die Fälle aufspüren, wo die Medicäa die in mehrsilbigen Wörtern hier und da steckenden einzelnen Solmisationssilben (z. B. r e fugium) durch Veränderung der alten Melodie auf die entsprechende Stufe des Hexachords gebracht hat, — des Suchens und Findens wäre gar kein Ende. Das l a pidaverunt aus dem Offertorium des Stephanusfestes, das r e fugium aus dem Introitus von Quinquagesima, das m i rabilia aus dem Gradualvers des 2. Sonntags nach Epiphanie (das geradezu typisch ist), das l a vit und das f a ciatis in der Communio vom Gründonnerstag (das ut hatte hier zufällig bereits seine „richtige" Stelle) — et reliqua. Die Durchsicht der beiden Medicäa-Bände hat eine ganz überraschend große Zahl ähnlicher Dinge ergeben. Namentlich wo die Solmisationssilbe am A n f a n g e des Wortes steht, scheint man gern in dem bezeichneten Sinne sein Glück versucht zu haben, — wenn nicht gerade die Solmisationssilbe den Anfang des ganzen Musiksatzes bildet, wie z. B. im Gradualvers des Samstags nach dem 4. Fastensonntag; im letzteren Falle ging die Rücksicht auf die Tonika dem Redakteur der Medicäa vor.

* * *

„Wer suchen will im wilden Tann,
Manch Waffenstück noch finden kann;
Ist mir zu viel gewesen."

Freilich, nicht ü b e r a l l, wo der liturgische Text eine Solmisationssilbe hatte, ist in der Medicäa geändert worden. Das wäre ja wohl rein musikalisch öfters unmöglich gewesen. Mag auch sein, daß der eine Redakteur der Medicäa mehr auf solche Dinge achtete als der andere. Daß die in der Medicäa beliebte Regel, jeden Gesang mit der Tonika oder Dominante zu beginnen, zuweilen im Wege stehen konnte, ist schon bemerkt worden. Jedenfalls aber sind die von diesem Gesichtspunkte aus in der Medicäa vorgenommenen Änderungen s o h ä u f i g u n d s t e l l e n w e i s e s o a u f f a l l e n d, daß man hier von einer L i e b l i n g s g e w o h n h e i t der Redakteure reden muß. Oder sagen wir es offen: von einer M a r o t t e.

Immerhin ergibt sich aus unseren Darlegungen ein Doppeltes. Erstens: Die angedeutete Verwendung der Solmisationssilben war bei der damaligen Polyphonie, zumal in der römischen Schule, in einer ungeahnten Weise beliebt und gebräuchlich geworden. Die Redakteure der Medicäa hätten es nicht gewagt, von ihnen einen so weitgehenden Gebrauch zu machen, wenn sie den Widerspruch ihrer Fachgenossen zu befürchten gehabt hätten. Denn daß sie annehmen durften, ihr Vorgehen sei unbeachtet geblieben, kann als ausgeschlossen gelten [1]).

Dann zweitens: Die aufgezeigte Praxis der Redakteure der Medicäa ist kein Ruhmesblatt für den künstlerischen Wert dieser Choralausgabe. Wer in so rein äußerlicher, mechanischer Weise an den traditionellen Choralgesängen herumhantieren konnte, dem war das Wesen des Chorals ein verschlossenes Buch. Der Choral der Medicäischen Ausgabe blutet aus tausend Wunden.

---

[1]) Vielleicht ist es uns möglich, gelegentlich auf diesen Punkt ausführlicher zurückzukommen.

Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Cöln

Von

Hans Joachim Moser, z. Zt. Wahn

Es wäre verwunderlich, wenn Cöln als die zeitweilig größte und wohlhabendste Stadt Deutschlands im Mittelalter, zumal in der trink- und singfrohen Rheinebene gelegen, kein reich ausgestaltetes Musikleben besessen hätte. In der Tat haben sich Spuren eines solchen zahlreich erhalten, sind aber meines Wissens noch nicht zusammenhängend behandelt worden; eine Musikgeschichte des Rheinlandes gehört zu den wichtigsten Aufgaben tonkünstlerischer Lokalforschung. Hier einige Bausteine dazu.

Von der kirchlichen Tonkunst soll im folgenden weniger die Rede sein, obwohl sie nach Rang und Bedeutung in der Stadt Franko's vormals die erste Stelle eingenommen hat. Noch heut erinnert gegenüber dem Dom das „Sangmeisterhaus" an den hochgeachteten Posten des geistlichen Episcopus cantorum, und im Städtischen Kunstgewerbemuseum weist eine stattliche Miniaturensammlung aus Chorbüchern von der nota romana des 12. bis zur gotischen Hufnagelschrift des 16. Jahrhunderts auf die einst hochstehende Notenschreibkunst der klosterreichen Rheinmetropole hin; auch die einzig erhaltene Niederschrift des wichtigen französischen Musiktheoretikers Johannes de Grocheo hat ja einst einem Cölner Kloster gehört. Soweit die den einzelnen Pfarrkirchen entstammenden Archivalien jetzt in der „geistlichen Abteilung" des Cölner Stadtarchivs vereinigt sind, enttäuschen sie hinsichtlich der musikgeschichtlichen Ertragfähigkeit[1]); um so mehr Stoff mag noch in geistlicher Hand der Erweckung harren. Doch fließen die weltlichen Quellen des Stadtarchivs ziemlich reichlich[2]).

Seit mit der Germanenüberschwemmung der Völkerwanderungszeit die römischen Theater längs des Limes dahinsanken und die heimatlos gewordenen Mimen der Colonia Agrippina ihr Brot mühsam in germanischen Heerlagern und christlichen Klöstern suchen mußten, ist das Rheintal nicht nur „des Heiligen Römischen Reiches Pfaffengasse", sondern auch ein Haupttummelplatz der Spielleute geworden. Zur Karolingerzeit war das nahe Aachen ein Mittelpunkt ihrer Tätigkeit. Als Kaiser Heinrich III. die zu seiner Hochzeit zahlreich erschienenen Fahrenden schnöde von Ingelheim fortschickte, waren gewiß auch solche aus der Cölner Gegend unter ihnen. Von

---

[1]) Handschriftlicher Katalog auf dem Stadtarchiv; enthält z. B. ein Nekrologium und Memorialbuch mit Läuteordnung der St. Kunibert-Kirche v. J. 1239; von St. Aposteln die Orgelkasse aus dem 18. Jh. usw.

[2]) Dem Direktor des Archivs, Herrn Prof. H. Keußen, sei für liebenswürdige Unterstützung verbindlich gedankt.

dem großen Cölner Erzbischof Anno wissen wir, daß er in Stunden der Abspannung gern den Fiedlern sein Ohr lieh — sein Amtsgenosse Heribert taucht in den Cambridger Vagantensequenzen mehrfach auf; und als zur Hohenstaufenzeit zahlreiche Lotterpfaffen und Vaganten den Rhein kreuzten, um in Paris ein freies Bursen- und Goliardenleben zu führen, wurde der Niederrhein ein bevorzugter Zeuge ihres Dichtens und Singens, Heisterbach und Cöln der vorübergehende Aufenthaltsort eines Archiminus.

Verhältnismäßig früh gelangten die Spielleute in Cöln zu sozial geordneten Lebensumständen. In der Mitte des 13. Jahrhunderts, während im übrigen Deutschland der Fahrende oft noch als unwehrhafter, unstäter, gottloser Schmarotzer durch drakonische Rechtsbestimmungen verfolgt wurde, tritt er in Cöln bereits als vollberechtigter Hausbesitzer auf — wofür Basel und Rostock seltene Parallelen bieten. Schon 1231 heißt die heutige Nächelsgasse platea joculatorum[1]), bald danach führt das jetzige Altengrabengäßchen den Namen **spilmansgazze**[2]); das Wohnquartier der Musikanten hat diesen Namen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten[3]). 1246 verkauft ein Zimmermann in der St. Severinsgasse sein Haus an den Henricus Videlere et uxor Methildis citarista[4]); da haben wir gleich ein Künstlerehepaar, das seinen Beruf in gemeinsamem Spiel ausgeübt haben wird. Anno 1260 wohnte in der Schildergasse ein Alexander joculator vel cantor[5]). 1284 war ein Haus in der Maximinenstraße Eigentum des joculators **Godefried Minnenbode** und blieb mindestens hundert Jahre noch in seiner Familie[6]). Der Name „Minnenbode" ist bezeichnend für den wahrscheinlichen Werdegang seines ersten Trägers; wir wissen, daß die Minnesänger vielfach Fahrende als Gehilfen, Fiedelbegleiter, Boten ihrer galanten Sendungen benutzten. Allem Anschein nach hat dieser Gottfried in seiner Jugend eine derartige Stellung bei einem der adligen Dilettanten des Rheinlandes innegehabt und erst später vorgezogen, den Städtern als Mitbürger durch seine Kunst zu dienen. Eine andere Urkunde des 13. Jahrhunderts erwähnt die mansio Henrici Viellatoris in Altirstraza, also ein Geigerhaus in der modernen Achtergasse[7]). Musikgeschichtlich bedeutsam ist die Namensentwicklung des jetzigen Himmelreichgäßchens: eine Urkunde von 1232 nennt es **„Tastegazze"**, ein Beleg von etwa 1260 noch deutlicher **„Clauirgazze"**, und 1334 vollends heißt der Ort **„in der tastinkun[s]tgassen"**[8]). Also schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurden in einer Cölner Straße Tasteninstrumente (Portative, Schlüsselfiedeln, Clavichorde, Schachbretter) fabrikmäßig hergestellt. Später wurden in Cöln vorzugsweise Flöten gehandelt, denn im Jahre 1491 waren solche einem städtischen Zoll unterworfen[9]). Unter musikalischen Hausbesitzern findet sich dann noch 1424 in der Salzgasse **„weiland Francke Vedeler"**[10]) — daß er an einer anderen Stelle „Vedeler" genannt wird, dürfte auf ein

1) H. Keußen, Topographie der Stadt Cöln, II S. 36f.
2) a. a. O. II S. 229.
3) Das Buch Weinsberg, Hrg. Fr. Lau, IV S. 148.
4) Keußen a. a. O. II S. 194.
5) a. a. O. I S. 371.
6) a. a. O. II S. 140.
7) a. a. O. II S. 174.
8) a. a. O. I S. 32.
9) Knipping, Cölner Stadtrechnungen, I, S. LXXVIII.
10) Keußen a. a. O. I S. 147.

Schreibversehen der alten Zeit zurückgehen. Denn wurden damals Fiedler und Bettler vielleicht noch von zornigen Kanzelrednern vereinzelt zusammengeworfen, so ist eine derartige Gleichsetzung in städtischen Katasterakten doch recht unwahrscheinlich.

Noch einige musikgeschichtlich interessante Notizen aus dem 14. Jahrhundert: Anno 1377 war Henricus de Lyntorp von der Stadt Cöln als „trufator" (= troubadour) festbesoldet angestellt. Abfassung und Vortrag von Begrüßungen bei hohem Besuch, Turnieren, Ratsfestlichkeiten wird seines Amtes gewesen sein; daß er seiner höheren Bildungsstufe entsprechend auch juristisch verwendet wurde, beweist seine anderweitige Bezeichnung als notarius Camere[1]). 1371 treffen wir einen Glöckner an S. Maria im Capitol (Henricus campanarius)[2]), dem der Magistrat eine Belohnung auszahlt, weil durch sein geistesgegenwärtiges Läuten ein feindlicher Anschlag wider die Stadt gescheitert war. In den nächsten Jahren stattete der Rat seine musikalischen Angestellten mehrfach mit neuen Instrumenten aus, wie Posten in den Stadtrechnungen zeigen: 1372 werden einem Maler, der wohl nur Kaufvermittler war, Gelder für zwei Trompeten ausgezahlt[3]), 1374 schafft man wieder eine solche für einen Wachtturm an[4]), und man bezahlt pro 2 cornibus trompettis" 8 Mark[5]). Falls die Instrumentenangaben nicht ungenau sind[6]), würde sich daraus die ergötzliche Tatsache ergeben, daß die rheinische Hauptstadt sich nicht im mindesten um das ritterliche Trompeterprivileg kümmerte, für dessen örtliche Außerkraftsetzung fast im gleichen Jahr süddeutsche Reichsstädte hohe Summen an Kaiser Sigismund haben zahlen müssen. Streng genommen hätte in Cöln einzig der Erzbischof als Reichskurfürst Trompeter halten dürfen — was er denn auch getan hat, wie wir weiter unten sehen werden.

Auch bei den Turnieren innerhalb der Stadt wurden Trompeter und Pfeifer von der Bürgerschaft verwendet. So heißt es in einer Verordnung von 1410, beim Aufzug zum Speerspiel sollten die Schützen **„mit trumperen ind pijffer staen, ind dye piiffer soillen vor yn gaen"**[7]). 1436 wurde sogar festgesetzt, die Stadtpfeifer hätten hoch zu Rosse dem Stadtbanner vorauszublasen[8]). Anscheinend wurden sie nur von Fall zu Fall beritten gemacht, denn eine Ratsrechnung von 1438[9]) zählt bloß einen einzigen Trompeter als dauernd beritten auf — vermutlich gehörte er zu den städtischen Söldnertruppen; dann zwei Trompeter auf dem Rathausturm, endlich einen Trompeter und drei Pfeifer, denen anscheinend die Kunstmusik bei den Ratsfestlichkeiten oblag. Diese Dreiteilung in kommunale Militär-, Wacht- und Unterhaltungsmusikanten geht dann noch durch die ganze Folgezeit hindurch; man sieht es deutlich schon an den Kleiderrechnungen. 1435 wurde durch ein Ratsprotokoll daran erinnert, „dat

---

[1]) J. J. Merlo, Das Ausgabebuch der Mittwochsrentkammer zu Cöln (Bonner Jahrbuch 1866) S. 106.
[2]) Knipping, Cölner Stadtrechnungen II S. 65.
[3]) a. a. O. II S. 88.
[4]) a. a. O. II S. 147.
[5]) a. a. O. II S. 289; dort Druckfehler „carnibus".
[6]) Lau in seinem Glossar „Das Buch Weinsberg" IV sub „trumpe" versteht darunter jedes Lärmgerät, doch dürfte diese Verallgemeinerung zu weit gehen.
[7]) Stein, Kölner Verfassung und Verwaltung II S. 209.
[8]) a. a. O. II S. 284.
[9]) a. a. O. II S. 438.

man yrre steide besuynre ind piffere bij yrre gewoenlicher cleidongen halden sall"[1]), und der Magistrat kam dieser Verpflichtung gewissenhaft nach: 1446 z. B. wird neues Habit für einen Trompeter und drei Pfeifer des Rats sowie die zwei Turmtrompeter angewiesen — der berittene Signalbläser wurde anscheinend beim Bekleidungsrapport des städtischen Militärs geführt. Für die höchste Feierlichkeit, bei der die Stadtpfeifer offiziell mitzuwirken hatten, nämlich vor dem Sakrament in der großen Prozession zu blasen, wurden 1446 in der Guldenkammer des Rathauses drei prunkvolle Zwilchröcke für die Stadtpfeifer aufbewahrt[2]).

Zahlreich sind die Verordnungen über den Dienst der Turmbläser. Anno 1452 heißt es, bei ausbrechendem Brand sollten die Wächter auf dem Ratsturm zuerst mit der Trumpette blasen, dann die Feuerglocke läuten[3]); elf Jahre später wird bestimmt, die Nachtwächter hätten stündlich das Horn zu blasen und sich bei Strafe gegenseitig zu antworten — ebenso 1467[4]). Im Jahre 1472 werden die zwei Trompeter auf dem Ratsturm verabschiedet mit der Verpflichtung, auf die Hersendung von zwei anderen „bequemen gesellen" bedacht zu sein. Es war aber anscheinend keine freundschaftliche Trennung, denn man eröffnete ihnen, wolle einer oder der andere später um Wiederaufnahme in den Dienst bitten, so werde der Rat solchen Brief weder lesen noch einen Meister darum befragen[5]). Bei dieser Gelegenheit sei die genaue Instruktion der Trierer Turmbläser auszugsweise mitgeteilt, da sie erst kürzlich zugänglich gemacht worden ist[6]).

Das dortige Statutenbuch von 1593—94 bestimmt für die Wächter auf dem St. Gangolfsturm: sie „sollen alle stunden mit dem Zimbel den uhren nachschlagen, auch alle tag des morgens, wenn der tag bald beginnet heranzubrechen, ungefährlich um drei oder vier uhren, in ihre pfeifen, krumhörner, zincken oder schalmeien blaßen, zu mittag um eilf uhren gleichergestalt und dann des abends ... ungefährlich um neun oder zehn uhren abermalen". Wenn sie Kriegsvolk sehen, sollen sie „mit einer zwerchpfeifen ein Feldgeschrei machen", bei Brand das Feuerhorn und den Zimbel, bei Aufruhr nur den Zimbel in bestimmten Abständen ertönen lassen.

Seit 1439 wurde in mehrfachen Hochzeitsverordnungen die Mitwirkung der Cölner Spielleute geregelt. 1440 z. B. wird in einer „Ordinancie" bestimmt[7]): am Polterabend darf man höchstens vier Musiker haben, deren jeder 1 M. erhält. Am Brautlauftage selbst ebenfalls nur bis zu vier Mann mit einem Lohn von 2 M. für den ganzen, 1 M. für den halben Tag. Am Tage nach der Hochzeit beträgt der Satz entsprechend 1 M. bzw. 6 Schilling. Kein Spielmann darf mehr als täglich eine Hochzeit übernehmen und soll sich nicht selbst anbieten, sondern warten, ob man nach ihm sende. Kein fremder Pfeifer darf sich länger als sechs Monate in Cöln aufhalten, wenn er nicht ein Amt bekleidet oder in eine Gaffel (= Zunft) eintritt; dann soll er seinem Meister bei seinem Eide gehorsam sein. Das ist die einzige Stelle, wo wir von einer Körperschaft der Cölner Musikanten hören, während andere Städte hierüber reiches

---

1) Stein a. a. O. II S. 279.
2) a. a. O. II S. 330.
3) a. a. O. II S. 366.
4) a. a. O. II S. 396.
5) a. a. O. II S. 497.
6) Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte kurtrierischer Städte I: Trier Hrg. F. Rudolf, Bonn 1915 S. 140ff.
7) Stein a. a. O. II S. 294.

Urkundenmaterial bewahren. So besitzt z. B. das Stadtarchiv München noch das dortige Spielleutezunftbuch von 1590—1750[1]). Eine Cölner Hochzeitsordnung von 1470 besagt[2]):

„Van den spilluden vur der bruyt zo gain. Ouch sall geyne bruyt, as sy zur kirchen geit, id sy da man umb gelt off morgengaue zo essen giifft, mit boyven [= über] vier spillude mit seyden [= Saiten] vur yre haven, wilchen spilluden man yecklichem nyet me gheven ensall dan zwae marck zo eynre brulofft, wie lange die werde, ind geym piiffer mit piiffen, fleuten noch bongen [Trommeln, Pauken] vur des brudegoms frunden mit in die kirche off up der straissen gain, mer des aventz zome dantze mach man zo den spilluyden vurs., off man wilt, eyn gesetz piiffer, ind ghein ander spillude me haven ind denselven pijfferen en sall man nyet me gheven van einre brutloff, wie lange die werde, zosamen dan 20 marck."

Wie wenig derartige Bestimmungen in Deutschland Schwankungen unterlagen, sei nach diesem Beispiel von der Westgrenze durch einen wenig bekannten Beleg aus dem äußersten Nordosten dargetan; die **„Ordinancie der Stadt Spelluide wes seh van eyner yederen bruthkost enthfahen vnde wo vele dentzse seh spelen sollen"** von R e v a l 1532 bestimmt:

„Item offt der Spellüde dree offt veer weren: ßo schollen seh hebben van eyner bruthkost ym groten gildestauen [= Gildestube] mit dem groten spele [= starke Besetzung mit Blech und Schlagzeug] IX marck. Des sollen ße de trummen tho hueß laten. Item ße schollen spelen tusschen beyden maltyden den schaffer Dantz vnde IIII dubbelde dentze [= nicht Double, sondern Tanz mit Abtanz, z. B. Pavane mit Gagliarde] des mogen ßeh eynen dubbelden dantz mit flöuten off krum hornen spelen [die andern also wohl mit Streichbesetzung] vnde gheinen mehr. Item nah der auendt maltidt sollen seh spellen IIII dubbelde dentze gelevet [beliebt] idt en ßo mogen ße eynen dubbelden dantz mith flöuten off krum hornen spelen hier tho eynen yunckfrouwen dantz vnde den bruth dantz ßind tho samende X denße. Item we yn der knuthen off Sunthe oleffs [Knuth- oder St. Olafs] gilden eyn middageskost helt mith dem groten spele ßo sollen ße da ßuluest [daselbst] ock gelick ßo vele dentzse wo vorbororth [= vorberührt] mith dem groten spele spelen nicht myn ock nicht mehr gelick in der vorigen wyse hier vor schollen ße hebben VI marck de trumme nicht to reggen [= rühren]. So dar we yn der knuthe off oleffs gilden off yn huißen eyne auendtskost holden will mith dem groten spele, So vele Dentzse wo vorbororth tho spelen ock yn der ßuluen maner alse III dubbelde dentzse na der auendt maltidt I yunckfrouwen dantz I bruth dantz de trummen dar tho nicht gebrucken hir vor sollen seh hebber IIII marck off I vngerisch gulden. Szo we eyne auendts kost holden will ym gylstauen off yn huyßen vnde will zick an flouten vnde krum hornen genoegen lathen III dubbelde dentzse eyn yunckfrouwen dantz I brudt dantz hir vor sall men en geuen VI ferding, de trumme tho hues laten. Van eyner schemelen [= armen] deynstmagett kost de idt vpp ett aller slichste bogert mith pipen vnde trummen III dubbelde dentzse eyn yunckfrouwen dantz eyn brudt dantz dar vor sollen se hebben I marck. So se nicht thor stede zindt bynnen landes offt anders woer ßo mach eyn yeder nemen wen he tho spelen hebben mach. Ock sollen ße dem ersten spelen de ße ersten huret [= heuert], ßunder argelist he ßy ryck off arm. Van dem groten spele I ferdinck gadesgelt van der trummen III β gadesgelt [= Gottesgeld, Trinkgeld], von den flöuten VI β gadesgelth, Ock en ßall ghein frömdt spelleman vnsen spelluiden tho vorfange zin [= vorgezogen werden] off yemandt von den vnsen eynen frombden spelman yo hebben wolde, so sall he gelicke woll den vnsen ere thogesette loen geuen gelicke offte seh dat mit spelen vordenet haddenn. Wereth ock sacke dath sick vnße spelluide yn moethwillen setten vnde dem eynen spelen dem andern weigern off yemande vorsmaden vnde sick an vorberordem lhone nicht genoegen lathen wolden so

1) Auszüge bei H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Diss. Rostock 1910.

2) Stein a. a. O. II S. 486.

3) Archiv f. d. Geschichte Liv-, Esth.- u. Curlands, hrg. G. F. v. Bunge, I Dorpat 1842 S. 228ff.

sollen sze ock tho gheyner andern kost spelen er idt on vorlouet werth So verne hir warhafftige clachttauer sze bethugeth [= bezeuget] wurde. Des andern dages szo seh eren lhoen halen, schollen szeh eyn hausrecht [vielleicht ursprünglich eine Art symbolischer Ehrenerweisung an den Hausherrn, damit der friedlose Spielmann den Hausfrieden betreten dürfe] tho disssche spelen vnde eyn hausrecht thom lasten gerichte eth szy denne botter off kesze. Item na der maltydt Wanner dat man en aff lonen will, so sollen sze ersten iij dantzse spelen: vnde alse denne nicht wieder vorplicht szin tho spelen, auers willen sze j stunde ij off iij blyuen vnde sick frolick tho macken dath kan man woll lydenn. Anno etc XXXII am soften Aprilis ys desse vorgeschreuen ordinancie van Eynem Ersamen Rade vnnd gemeinheyt dusser stadt vpgerichtet vnde yn twe vthgesnedene Zeddel gestellet wor van de eyne den spelluden ouirgegeuen vnnd de ander by eynen ersamen Radt gelecht is Dar na man zick mach wethen allenthaluen tho richten."

Ergänzend fügt sich dazu dann noch ein Vertrag der Stadt Reval mit den Spielleuten vom Jahre 1585, wonach ein Meister mit zwei Gesellen und einem Jungen für ein Jahr in den Dienst des Rats tritt gegen eine Besoldung von 52 Talern, 6 Pfd. Roggen, Kleidung und Freiwohnung in drei Häusern, wofür sie täglich vom Turm blasen, Sonntags mit vier Stimmen, und bei den Ratsfestlichkeiten mitwirken. Es werden Sätze für die Mitwirkung bei Jungfern-, Ammen- und Witwenhochzeiten, adligen Hochzeiten und Kindtaufen sowie bei der Sonntagskantorei vereinbart.

Was in Reval die Gildestube, in Riga das Schwarzhäupterhaus, in Danzig der Artushof bedeutete, das war in Cöln der Gürzenich: Fest-, Konzert- und Tanzhaus der Stadt, und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. 1453 erließ der Cölner Magistrat eine Verfügung gegen den Doppelempfang von Lohn durch fremde Spielleute, die sich in der Stadt beim Kirchweihumzug zahlreich einzufinden pflegten. Da heißt es[1]: Fürsten-, Herren- und Stadtpfeifern, die früher bereits „croengelt off offergelt" (= Trinkgeld) erhalten haben, soll man, wenn sie der Prozession vorblasen, kein Geld mehr, sondern bloß Essen geben; wer noch keine Entschädigung erhalten, wird wie gewöhnlich abgefunden.

Fürsten- und Herrenpfeifer waren jene mit Ausweisen versehenen, halb ansässigen, halb fluktuierenden Elemente, die ich unter der Bezeichnung „patronisierte Vaganten" als eine besondere Klasse von Spielleuten nachzuweisen versucht habe[2]). Wie allenthalben im deutschen Sprachgebiet, treten sie auch im Cölner Weichbilde auf, Gabe heischend, ihrer Schutzherren Wappen und Farbe rühmend, neue Tänze und Lieder aus weiter Ferne bringend. Sind die Cölner Belege auch nicht so zahlreich und bedeutsam wie z. B. für Westpreußen diejenigen des Treßlerbuchs von Marienburg[3]), so verdienen sie doch Erwähnung. Das Ausgabebuch der Mittwochrentkammer vermerkt z. B. im Jahre 1500[4]), man habe drei Pfeifer des Herzogs Philipp von Burgund, die Pfeifer der Herzogin von Braunschweig, die Stadtpfeifer von Bremen und Aachen beschenkt, in einem anderen Jahr wird der Harfenschläger des Herzogs von Jülich erwähnt. — Anno 1501 vermerkt das Buch[5]): „Meister Dederich van Waelen de orgell yn unser Heren [d. h. des Erzbischofs] capelen [= Dom] zo refor-

[1]) Stein a. a. O. II S. 370.

[2]) H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften usw.

[3]) Hrg. G. Joachim, vgl. meine Auszüge „Musikalisches aus der Zeit des Deutschen Ordens" in den Unterhaltungsbeilagen zur Danziger Ztg., Frühjahr 1912.

[4]) J. J. Merlo im Bonner Jahrb. 1866 S. 69.

[5]) a. a. O. S. 72.

meren ind andere piiffen zo machen ouch de bellige zo renouerenn gegeuen 1 marck." 1504 macht der Rat den Domsängern ein Geschenk von 9 Mark[1]).

Bedeutunsvoll sind nun aber in der gleichen Quelle die Rechnungslegungen über das Kirchweihfest von 1508[2]). Da verausgabt der Rat an Musiker, die bei der großen Sakramentsprozession mitgewirkt haben:

„Unser heren spilluden ut moris est [also den kurfürstlich erzbischöflichen Musikern] 4 M., Tielmann dem blynden mit eynen jongen 2 M., hans pyffer, Friderich trumpensleger, Jasper trumpener spilluden unser heren van guylge [= des Herzogs von Jülich] 8 M., den zwen piifferen up dem raitzthurn [= den Magistratstürmern von Cöln] 3 M. 4 Schilling, michel, trumpener van Aich [= Aachen] 2 M., lambert mit der gygen genant Nar 1 M., schollen henne, johan van Arwilre [= Ahrweiler], reynard vngermann, herman schomecher, pauwels spilman, hartman lewenstein burgere mit luyten ind positiuen 6 M., remboult van Bonne 1 M., Johan van Dursten, Otto myner frawen spilman van geresheym [d. h. Hofmusiker der Äbtissin von Gerresheim] 1 M. 6 Sch., schram hans ind gocht mit Bongen ind piiffen 2 M., Johan mit der bongen ind heynrich Korffmecher 2 M., Johan kroesen, Coentz seuenjair mit fleuten und bongen 2 M., hans piiffer, kirstgin van Kassel [= K. am Rhein], herman van ychendorp mit schalmeyen 2 M. 6 Sch., steven van Worms ind Reynart van Aich mit einer groißer Bongen ind fleuten 1 M. 6 Sch., Johan leyendecker ind heynrich slosmacher mit fedelen[3]) 1 M., Kirstgin van Coelne ind rutger van Bilsen mit einer bongen ind fleuten 1 M. 6 Sch., hans kanus ind Kilian van gereſſheym mit fedelen 1 M. 6 Sch., Wemar blynde van Essen 8 Sch., Johan van Duyren, heynrich schroeder vamme doenwalt mit Fedelen ind luyten 1 M. 2 Sch., pauwels van Duyren, Coentz van geresheym mit luyten ind fleuten 1 M. 4 Sch., heynrich van langenberg, Cristianus van gymmenich mit fedelen ind luyten 1 M. 4 Sch., Johan van herten, Johan van Basel mit luyten ind fedelen 1 M. 4 Sch., hartlief van Oelp, peter Jonis mit luyten ind eyn hummel 1 M., Johan Koch der blynde mit eyner luyten 8 Sch., Tjelman van Essen, Johan van Rysserscheit mit fleuten ind bongen 1 M. 4 Sch., heynrich kuychen ind Friderich syn son, diener vnssers heren genaden van guylge mit luyten ind fedelen 1 M 6 Sch., Ailff [= Adolf?] Bunger myns heren van Waldeck 1 M., Adam van Broel mit eynem Jongen mit fleuten 1 M. 2 Sch., Johan van Camen, heynrich van der nuwerstat ind Johan van der nuwerstad mit fleuten ind bongen 2 M., Symon piiffer ind hans van straisburg 2 M., Tiel waltfurster ind heynrich van Soelingen 2 M., heynrich van Erckroide ind Gerhart van Venlo mit fleuten 1 M., Thys van Duyren ind Jelis van Syburg mit Bongen 1 M., Johan huysmansson ind Euert van Eluerfelde mit fleuten ind bongen 1 M. 4 Sch, huyge van Dorpmunde mit eynem jongen mit fleuten 1 M., heynrich van Cleberg mit heynrich ind Johan synen Soenen mit luyte vedelen ind fleuten 2 M., Johan barbierrer mit eynem Jongen mit eyner bongen ind fleuten 1 M., Johan van Werden ind Johan Zupertz mit fleuten 1 M., Johan van Zoeyngen, thewids van nuwenroide ind heynrich van goirßdorp mit schalmeyen ind sackpiiffen 2 M., wynken van Ratingen mit eyner fleuten 8 Sch., diederich scheefer, Johann van bergen ind Johan van merheym mit bongen, fedelen ind sackspiiffen, 1 M. 6 Sch., Johann Boese, Conrait fulner ind syn son mit piiffen 2 M., heynrich myner frauwen van Essen geck [= der Narr der Fürstäbtissin von Essen] 1 M., Clais bluwell mit eynem jongen mit fleuten 2 M., peter ind Diederich van lenepe mit fleuten und bongen 1 M., Johan van Beloen [= Beverloo?] ind Jacobus Karll mit guygen 1 M., Tiel van Elsen ind Johan [van] Couelentz 2 M., wilhelm van vpladen

1) a. a. O. S. 78.

2) J. J. Merlo im Bonner Jahrbuch 1866 S. 98 ff.

3) Daß damals die Fiedeln am Niederrhein eine ungewöhnlich hochentwickelte Form der Zargengeige darstellten, erkennt man mit seltener Deutlichkeit an zwei vorzüglichen Gemälden der Cölner Malerschule um 1480 im Walraff-Richartz-Museum zu Cöln: Nr. 123a „Himmelfahrt der Maria, umgeben von geigenden Königen", und Nr. 124 „Vision des Evangelisten Johannes mit 24 musizierenden Ältesten". Möglicherweise handelt es sich um porträtgetreue Abbildungen damaliger Cölner Musiker.

mit eyner sackpiiffen 1 M., Albert van Kyrspey ind Franck mit fedelen ind sackpiiffen 1 M. 4 Sch., Peter van Trier ind Jelus poertzgen mit fedelen 1 M., heynrich van geresheym mit einer bongen 1 M., Conrait nagell van Stammen mit eyner fleuten 1 M., Joist van Aich mit eyner bongen 1 M., Johan sunt van Essen mit eyner fedelen 1 M., herman van flatten mit eyner fedelen 1 M."

Das ist eine Ausgabe von 91 M. 4 Sch. für 110 Musiker. Da 1511 sogar 100 M. „den spilluden, die Anno & 11 up den zweiden freydach na paischen [= Ostern]. As man dat wirdige heilige Sacrament vmb die Stat droich, gespilt haint" ohne weitere Spezifikation gab, müssen es in diesem Jahre noch mehr Musiker gewesen sein; 1510 wurden die Beteiligten wieder einzeln und namentlich aufgeführt, waren aber wesentlich geringer an Zahl. Nach mehr als einer Richtung ist die lange Kirchweihrechnung des Jahres 1508 von musikgeschichtlicher Wichtigkeit. Wir sehen die rheinischen Musiker von der Schweizer Grenze bis weit aus Holland, von der Weser bis zur Maas alljährlich in Cöln zusammentreffen. Es war eine Art Pfeifertag, der dem anderwärts in so zahlreichen Zunft- und Provinzialverbänden zum Ausdruck gebrachten musikalischen Genossenschaftsgedanken in hohem Maß entgegenkommen mußte. Sodann werden hier Massenkonvente der fahrenden Tonkünstler dokumentarisch bestätigt, wie sie zwar auch durch Chronisten, Heiligenleben und epische Dichtungen vielfach verbürgt sind, bisher aber hinsichtlich der Zahlenangaben als übertrieben angezweifelt wurden. Dabei kann jedoch von orchestermäßigem Zusammenwirken der Spielleute nicht die Rede sein: die Art der Auszahlung beweist, daß es lauter kleine Banden von ein bis vier Köpfen waren, die sich auf den meilenlangen Festzug verteilten — genau wie man's heut noch bei rheinischen, westfälischen, luxemburgischen Fronleichnamsprozessionen beobachten kann. Die einmal erwähnten Positive, die man doch nicht gut im Spiel tragen konnte, waren vermutlich bei einem Straßenaltar aufgebaut oder wurden samt dem Bürger Löwenstein — vgl. Maximilian's Triumphzug von Dürer und Burckmaier — auf einem Wagen mitgeführt. Die Tausende von Wallfahrern sangen gleichzeitig dasselbe geistliche Volkslied einstimmig, und die Instrumentisten werden hauptsächlich für die Reinheit dieser Kantilene in den einzelnen Gruppen gesorgt, höchstens noch einen Falsobordone aus dem Stegreif dazugegeben haben; auffällig groß ist die Anzahl der Trommeln, also wurde der Rhythmus der Schreitenden scharf markiert.

Daß man auch Narren hinter dem Allerheiligsten einhergehen ließ, berührt heutzutage seltsam, doch werden sie während des Umzugs kaum das Volk durch Laszivitäten belustigt, sondern als geübte Sänger auch nur den Massenchoral gestützt haben. Ihr Weizen blühte um so besser bei den Kirmeslustbarkeiten nach Schluß der Prozessionsfeier. Lehrreich sind des weiteren die aufgezählten Familiennamen. Die alten, schnurrigen Spielmannsnamen des 13. Jahrhunderts sind (vielleicht bis auf Siebenjahr und Pörtzgen) geschwunden; dagegen lassen Handwerkerbezeichnungen wie Schumacher, Korbmacher, Schröder, Leyendecker, Schloßmacher, Koch, Waldforster erkennen, daß Eltern bürgerlichen Standes jetzt nicht mehr Bedenken trugen, ihre Kinder zum Stadtpfeifer in die Lehre zu geben, vielleicht auch, daß die Musiker winters über selbst ein Handwerk ausübten, wie es sich anderwärts vielfältig belegen läßt. An die minder geachteten, mit den Spielleuten früher in Stadtrechten oft zusammengeworfenen Berufe erinnern die Namen Barbierer und Schäfer. „Hausmannssohn"

könnte auf einen thüringischen Stadtpfeiferabkömmling hinweisen, denn diese hießen dort Hausmänner. Die hier nur mit Vornamen genannten Musiker führten in der Regel den auf Tätigkeit und Instrument hinweisenden Familiennamen, woher heut noch die häufigen Patronymika „Pfeifer, Flöter, Lautenschläger, Geiger, Fiedler, Bünger oder Bonger, Singer usw." stammen. Daß die Ortsnamen weniger auf den ständigen Wohnsitz als auf den Geburtsort hinweisen, darf man vielleicht daraus schließen, daß so viele Spielleute gleichen Herkommens zu verschiedenen Banden rechnen. Bei damals so kleinen Orten wie Gerresheim, Essen oder Düren wäre die Existenz mehrerer selbständiger Pfeifermeister nebeneinander unwahrscheinlich.

Eine hübsche Ergänzung dieser Aufstellung bietet uns ein gleichaltriges Rechenbuch des kurkölnischen Rheinstädtchens Neuß[1]). Da sehen wir einmal, freilich in bescheidenerem Umfang, die ganze Cölner Musikerwelt im Gefolge des Erzbischofs zur Kirmes hinüberfahren, und der dortige Magistrat zahlt:

„8 [erzbischöflichen] trumpenern unß heren gnaden von Colne 8 Hoernsche fl [= Gulden], 3 gigeren unß gn. hern van Colne, mallich [= je] 1 H. fl., unß herrn van Guylge trumpenern 2 H. fl., der stat spilluden van Colne 5 M., 1 spilmanne van Munster 1 M., des Roemschen koeninx luitensleger 1 M., noch 2 spilluden mit bummardin [= Bomharten] unß gn. herrn van Guylge 1 H. fl., Gabriel Kakelbecker spilman van Colne [also weder Magistrats- noch kirchenfürstlicher Angestellter, sondern wirtschaftlich selbständiger, verbürgter Pfeifermeister] 8 Schilling, 2 gesellen mit bongen ind fleuten 8 Sch., Symon bungener van Colne mit sime gesellen 1 M. 6 Sch., noch ein bungener 4 Sch., Wirtzgen van Dysseldorp 4 Sch., Zander [= Alexander?] der der stat [Neuß] trumpener mit sinen soene 1 M. 8 Sch., 32 gesellen mit bungen, vedelen, luiten ind gigen malich 20 d. [= ₰] = 4 M. 5 Sch. 4 d [in Anbetracht des niedrigen Lohnes und der summarischen Aufzählung wohl keine Fachmusiker], noch einem mit einre fleuten 2 Sch.; den sengeren ind sengersen [= Singknaben] unsers gn. l. heren [des Erzbischofs von Cöln] nagekomen 2 H. fl., 2 gesellen von den groißen bongenkesseln uns. gn. hern van Colne ze dragen des aventz ind morgens 4 Sch. [diese Kesselpauken gehörten zum churf. Trompeterchor] noch 8 bongener mallich 20 d = 1 M. 1 Sch. 4 d;" außerdem drei Herolde aus Cöln und Jülich.

Später gehörten die hier erwähnten Trompeter und Pauker des geistlichen Landesvaters von Cöln zur Carolina, der Dresdener Reichstrompeterzunft. Der „Lautenschläger des römischen Königs" war vermutlich auch nur ein patronisierter Vagant, wie aus seinem geringen Honorar zu schließen. Anders die kaiserlichen Hauslautenisten, die 1508 mit Maximilian I. in Cölns Mauern weilten und vom Magistrat die verhältnismäßig hohe Summe von 10 M. als Verehrung erhielten[2]). Die gleiche Quelle (Mittwochsrentkammer) erzählt auch, welch stattliche Preise der Magistrat bei Neuanschaffung von Stadtpfeiferinstrumenten zahlte[3]):

„Anno 1510 — Item gegeuen Hans trumpter vur einen Bomert ind eyn schalmeye 34 M. 4 Sch."

Fiel bei den Stadtmusikanten eine eigne Hochzeit vor, so war es Ehrensache, die Feier tonkünstlerisch mit besonderem Glanze auszustatten. 1595 heiratet z. B. die Tochter eines ehemaligen Ratstrompeters, und ein Chronist berichtet[4]):

---

[1]) Quellen z. Rechts- u. Wirtsch.-Gesch. d. rh. Städte, I Neuß, bearb. v. F. Lau, Bonn 1911 S. 394.

[2]) J. J. Merlo a. a. O. S. 104.

[3]) a. a. O. S. 113.

[4]) Das Buch Weinsberg, Hrg. Lau IV S. 148.

„Die Musik war in der missen und maltzit herlich, und kunstige denz, dann der brut vatter hilt mit danzschol uff, daher er viel Gunst von richen Italianern, Portugesern und richen colnischen jongen leuten hat."

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts nehmen die Erwähnungen volkstümlichen Musiktreibens an Zahl auffällig ab. Das Schwergewicht verschiebt sich deutlich nach der Seite der höheren Kunst, und ein Ratsdekret nach dem andern stellt sich in den Dienst des Grundsatzes „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Im Jahre 1582 wird ein Organist[1]) von St. Marien als Besitzer eines Hauses im Lichhof erwähnt, Anno 1586 wird in der St. Georgskirche eine Orgel neu bemalt[2]). 1604 erläßt der Magistrat eine neue Wachtordnung, wonach nachts alles Trompetenblasen und Feldgeschrei zu unterbleiben habe[3]), 1609 und 1670 werden erneut Mummereien und Trompetenblasen verboten[4]), am 30. April 1691 geht die ängstliche Behörde dekretierend gegen den alten Walpurgisübermut des Trommelns und Pfeifens sowie des Präsentierens von Maibäumen an[5]). Ein grämlicher Geist der Schwere erhebt allenthalben quietistisch das Haupt gegen das lustige Alt-Cöln: 1616 wird eine Ratsverordnung gegen das „Cronendantzen und Reienmachen" erlassen, ebenso 1605 und 1649 — man sieht aus diesen mehrfachen Anläufen, wie das neue Zeitalter die lieben altertümlichen Bräuche nur schwer auszurotten vermochte[6]). 1638 wird den Lohamtsgesellen die „Trommelvergünstigung in Fastnachtszeiten" abgeschlagen[7]), zehn Jahre später wird „die Unordnung mit den Spielleuten" abgeschafft[8]), 1705 wird den Schwerttänzern die erbetene Erlaubnis, in Cöln 14 Tage lang während der Fastnachtszeit aufzutreten, abgeschlagen[9]). Riesen, Zwerge und Mißgeburten dagegen durften sich unter Begünstigung der Stadtbehörden beliebig produzieren.

Neues Leben brachte dagegen das Bühnenwesen dem eingeschränkten Kunstleben der Kurhauptstadt. Vom Ende des 16. bis Ausgang des 17. Jahrhunderts führten die Schüler des Gymnasium Tr coronatum zahlreiche Komödien und Chortragödien auf, die noch viele Folianten des Cölner Stadtarchivs füllen[10]). In den Jahren 1700 und 1701 spielten dann die Stadtmusikanten zu Ehren des Rats Opern auf dem Quatternmarkt[11]). Auch anderwärts besaßen sie derartige Privilegien, während diese an manchen Orten den Meistersingern seit alter Zeit gehörten. Es ist schwer vorzustellen, daß man an so volkstümlicher Stelle mit „cöllsch" redenden Stadtpfeiferlehrjungen italienische oder französische Musikdramen gegeben habe. Eher wäre denkbar, daß man in der Stadt des ehrwürdigen m'mus calvaster Hännes'chen im Singspielrahmen deutsche Komödien mit Gesangseinlagen agiert hat. Vielleicht gelingt es einmal, Cöln als Filiale der Hamburger, Bayreuther oder Weißenfelser deutschen Popularoper nachzuweisen.

---

1) Keußen, Topographie I S. 46.
2) Keußen a. a. O. II S. 20.
3) Mitteilungen aus dem Stadtarchiv zu Cöln XI, 28 u. 29 S. 179.
4) a. a. O. S. 180.
5) a. a. O. S. 228.
6)—9) Fuchs, handschr. Verzeichnis der Kölner Ratsprotokolle (Stadtarchiv Cöln) Abt. XVIII.
10) Handschr. Katalog der Akten der ehemaligen Universität Cöln (Stadtarchiv).
11) Fuchs a. a. O.



Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik

Von

Adolf Becker, Püttlingen/Saar[1])

Über den reichen Inhalt des Kodex 8° 94 der Erfurter Amploniana hat Johannes Wolf in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. XV, Heft 3 Aufschluß gegeben. Die Blätter 80—84 der Handschrift enthalten einen lateinischen Traktat über geistliche Musik, der vor allem durch die überlieferten Notenbeispiele erhöhten Wert und erhöhtes Interesse gewinnt. Ich behandle im folgenden den Traktat, der zum Teil als Tonarius angesprochen werden kann, auf Grund eines Faksimiles aus dem Besitze von Professor Dr. Wolf.

Unsere erste Frage ist die: Welcher Zeit gehört der Traktat als Handschrift an? Daran schließt sich als zweite Frage: In welche Zeit müssen wir den Traktat dem Inhalt nach versetzen? Der Traktat ist in gotischer Notenschrift geschrieben. Der Schreiber benutzt ein fünfliniges System. Die Schlüsselbezeichnung ist genau. Den custos kennt der Schreiber nicht. Virga und punctum in ihrer alten Bedeutung als relativ höherer oder tieferer Ton erscheinen hier, da durch das Liniensystem jene Scheidung überflüssig geworden ist, bunt neben- und durcheinander. Virga ᒥ und punctum ▬ sind beide sowohl für höhere wie für tiefere Töne im Gebrauch. Podatus finde ich als ₋ᒥ, clivis als ᴧ. Doch sehe ich Blatt 82, zweite Zeile, im ersten Amen auf Silbe -men zwei absteigende virgae ᒥᒥ statt der clivis. Die clivis kennt der Traktat auch in der Form 7. Geläufig ist ihm der scandicus als ₋ᒥᒥ, also als Verbindung von podatus mit höher angeschlossener virga. Doch sind auch Verbindungen wie Blatt 81 Zeile 1 ~ᒥ als scandicus bzw. virga praebipunctis anzusprechen. Der climacus in der Form ᒥ~ ist selten (Blatt 83 Zeile 1 auf -ta), dagegen finden sich absteigende Punkte häufig: Blatt 83 Zeile 3 von unten auf commendare, wo eine clivis postbipunctis steht; auch Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 von unten, wo das letzte melisma eine clivis postbipunctis und einen porrectus postbipunctis enthält. Für mehrere hintereinander absteigende Töne gebraucht also der Traktat gern das punctum. Nichtsdestoweniger verwendet er aber das punctum auch, wie schon angedeutet, für

---

1) Die Abhandlung entstand als Seminararbeit unter Leitung des Herrn Prof. Dr. J. Wolf im musikalischen Seminar der Universität Berlin im Winter 1916/17.

aufsteigende Töne. Vgl. Blatt 81 das Melisma am Schluß der ersten Zeile, wo wir eine virga praetripunctis haben, und wo beide Funktionen des punctum nebeneinander auftreten.

Der torculus kommt häufig vor als 𝒜, z. B. Blatt 81 Zeile 4 über Bethlem, Blatt 82 Zeile 1 über dem ersten Amen usw. Blatt 81 Rückseite, Zeile 6 im Worte sitientes über Silbe -en- weicht die Form des torculus etwas ab; er erscheint hier als wirklicher pes flexus; vgl. besonders Blatt 82 Zeile 6, wo wir über octavus beide Formen nebeneinander haben. Doch ist die Form 𝒜 die vorherrschende.

Der porrectus ist in dem Traktat häufiger vertreten in der Form ϩ, z. B. Blatt 81 Rückseite, Zeile 7 in dem Melisma auf der letzten Silbe von beatitudines.

Von liqueszenten Zeichen finde ich öfters die apostropha als ' Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 im Melisma über dei und an anderen Stellen; ferner den cephalicus Blatt 81 Rückseite, letzte Zeile im Worte mea über -a als ρ.

Ein mir undeutbares Zeichen ist das drittletzte auf Blatt 81 Rückseite, letzte Zeile über der Silbe -rum, das seinem Aussehen nach als strophicus angesehen werden kann (9). Wichtig wäre in diesem Fall, daß der strophicus als selbständiges Tonzeichen fungiert. Ferner fällt mir ein liqueszenter torculus auf, Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 über benedixit (Silbe -di-) und dasselbe Zeichen Blatt 80 Rückseite, Zeile 4 von unten über Tertia (Silbe Ter-). Die Form ist ⌐ſ. Meines Wissens sind das die beiden einzigen Male, daß das Zeichen vorkommt.

Aus den Versen und der kleinen Zeichentabelle Blatt 83 Rückseite ergibt sich, daß der Schreiber des Traktates (ob auch der Verfasser?) sich zum mindesten über die Namen der Neumen nicht im klaren war. Gleich das erste Zeichen (ſ̄) ist mir mit dem Namen »gurtulus« unbekannt, auch finde ich es mit diesem Namen nicht bei P. Wagner und Joh. Wolf. Fétis (hist. gén. IV 198 ff.) erwähnt eine guitralis und eine gutturalis. Doch könnte das Zeichen einem franculus gleich erachtet werden. Ebendort (Blatt 83 Rückseite) nennt der Traktat einen eptaphonus J, er meint aber wohl den epiphonus[1]). Für clivis, quilisma, podatus, virga und punctum bringen jene Verse die bekannten Zeichen. Verwechselt sind torculus, dem die Verse das für den cephalicus gängige Zeichen ρ zuerteilen, und flexa, die mit dem üblichen torculus-Zeichen belegt wird.

Neu ist in den Versen auch das unter dem Namen »morila« vorkommende, dem punctum und dem sonst üblichen oriscus des Traktates ähnelnde Zeichen ⸗. Ob der Verfasser damit den üblichen oriscus (oder gar den strophicus) meint, muß dahingestellt bleiben, da in den Notenbeispielen das Zeichen nicht vorkommt. Über mora, morula vgl. Peter Wagner's Neumenkunde S. 420 und 358 ff.

Immerhin sehen wir aus den verschiedenen Neumennamen, daß der Verfasser des Traktates, auch wenn die Neumen in unserer Abschrift zum Teil gründlicher Verwechslung anheimgefallen sind, einer Zeit angehört, die von den Neumen vielleicht noch ausgiebigen Gebrauch machte. Ja, aus der Tatsache, daß der Schreiber des Traktates die Neumennamen vielleicht nicht mehr verstanden und durch andere falsche ersetzt hat, dürfen wir entnehmen, daß zeitlich zwischen der Niederschrift des Traktates und seiner originalen Abfassung ein größerer Zwischenraum anzusetzen ist.

---

[1]) Vgl. auch hier Fétis IV 198 ff.

Mit anderen Worten: Wir haben die jüngere Abschrift eines älteren Traktates vor uns liegen.

Was die Notenschrift weiter angeht, so sehe ich bei Peter Wagner II S. 337 ein Faksimile mit annähernd ähnlichen Schriftzügen der Noten. Die Neumen unseres Traktates sind weniger eckig und mit mehr Gewandtheit geschrieben. Wagner datiert sein Denkmal (es ist Kodex 173 F der Trierer Dombibliothek) ins 13.—14. Jahrhundert. Wenn ich die sorgfältigere und charakteristischere Art sowohl der Text- wie der Notenschrift in unserem Traktate mir anmerke, scheue ich mich nicht zu behaupten, daß unser Traktat älter, vielleicht nur wenig älter als jenes Denkmal ist.

Der eben angestellte Notenvergleich hat uns, sagen wir rund auf das Jahr 1300, etwas früher oder später, geführt. Was ergibt nun der Vergleich der Textschriften für die Zeitbestimmung? Ich verweise als Material auf die Schrifttafeln von Arndt-Tangl und von Steffens. Da ist es vor allem Tafel 62 im zweiten Band bei Tangl, die für die Bestimmung wichtig sein dürfte. Sie reproduziert aus einem Berliner Kodex vom Jahre 1282 eine Seite. Die Schriftzüge zeigen an vielen Stellen Ähnlichkeit miteinander, jedenfalls ist ein gemeinsamer Grundzug deutlich zu erkennen. Wenn es möglich wäre, beide Originalkodizes, also die Originalgrößen der Buchstaben miteinander zu vergleichen, so würde das Resultat noch sicherer umrissen werden können. Ich stehe nicht an, unsern Traktat in zeitliche Nähe mit der Berliner Handschrift zu setzen, und zwar möglichst noch vor das Jahr 1300. Denn ein Vergleich mit Schriftproben aus dem 14. Jahrhundert beweist, daß unser Traktat mit den Auflösungsprinzipien des 14. Jahrhunderts noch nichts gemein hat (vgl. vor allem Tangl II Tafel 63 vom Jahre 1331). Das Resultat wäre also klar: Eine schön geschriebene Handschrift des absterbenden 13. Jahrhunderts, die vielleicht an einzelnen wenigen Stellen das 14. Jahrhundert ankündigt.

Das sind die äußeren Schriftkriterien. Sehen wir nunmehr zu, ob die inneren Kriterien den Traktat in dieselbe Zeit versetzen!

Von Intervallen bespricht Anonymus die Quarte (diatessaron), deren er zwei Gattungen, eine naturalis und eine formalis, unterscheidet, ferner die Quinte mit der nämlichen Unterscheidung (vgl. das unter Anmerkung 1 hinter dem kritischen Text Gesagte). Eine Besprechung der übrigen Intervalle: tonus, semitonium, ditonus, semiditonus findet sich in dem Traktat nicht. Doch benutzt er diese Begriffe, um Quarte und Quinte zu erklären. Auf diese Weise macht er auch von der Oktave (diapason) ausgiebigen Gebrauch, ohne aber auf den Terminus und das Wesen der Oktave einzugehen. Nur ganz kurz erwähnt er in einem mit Noten versehenen Memoriertext (Quot sunt modi, quibus omnis cantus constat, S. 159 dieser Abhandlung) neun verschiedene Arten der Tonverbindung: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, dazu rechnet er als zehnte Verbindung noch das diapason. Bedenken wir nun, daß Guido von Arezzo im Micrologus, Kapitel IV, nur tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron und diapente gelten läßt, über die übrigen Intervalle aber sagt, daß sie nur »a nonnullis cantoribus superadduntur«, so haben wir vielleicht in dem anonymen Verfasser des Traktates einen jener cantores als Zeitgenossen Guido's zu sehen. Es gibt nämlich noch andere Merkmale, die auf die zeitliche Umgebung Guido's hinweisen.

Um noch einmal auf das Fehlen der übrigen Intervallerklärungen außer Quarte und Quinte zurückzukommen, so ist es aber auch nicht ausgeschlossen, daß wir nur ein Fragment des Traktates vor uns haben, so daß also die angedeuteten Partien fehlen würden. Für die Ansicht fragmentarischer Überlieferung sprechen neben diesen genannten Merkmalen der plötzliche Eintritt in medias res zu Anfang und das Fehlen einer Überschrift im Anfang, wohingegen bald darauf eine Überschrift folgt. Ob wir allerdings nicht besser täten, diese folgende Überschrift: De speciebus diatessaron an den Anfang zu setzen und unter ihr gleichsam die beiden Kapitel über das diatessaron zu vereinigen, wie es ähnlich der Verfasser nachher bei der Quinte von selbst tut?

Für die Kirchentöne kennt unser Verfasser die Achtteilung, und zwar bezeichnet er den 1., 3., 5., 7. Ton als authentus protus, deuterus, tritus, tetrardus, den 2., 4., 6., 8. Ton als plagis proti, deuteri, triti, tetrardi. Er schließt sich damit der seit dem 8. Jahrhundert üblichen Benennung an.

Hinsichtlich der Tetrachordlehre erweist unser Anonymus (S. 161 dieser Abhandlung) die Existenz der vier Tetrachorde der graves von A–D, der finales von D–G, der superiores von a–d und der excellentes von d–g. Er sagt aber ausdrücklich, daß die Einteilung der Musikinstrumente in acht Töne sich von alters her, die Einteilung in vier Tetrachorde sich „secundum usum modernorum" herschreibe. Die letztere Aussage ist aber nicht ernst zu nehmen, da die Tetrachordlehre vom griechischen Altertum übernommen ist. Hermannus Contractus hat in seinen Tabellen zu der Musica (ed. Brambach 1884) dieselbe Tetrachordeinteilung (Tafel I, Figur 3).

Die Solmisation ist unserem Anonymus vertraut. Er wendet sie in seinen Ausführungen über das Tetrachord (S. 161) an; er kennt auch den Unterschied mi–fa, wie er sich aus Tönen, die sowohl Halbton wie Ganzton sein können, und die Anonymus dann mit mi und re zugleich bezeichnet, ergibt. Guido's Micrologus kennt die Solmisation noch nicht. Zeitlich würde also unser Traktat hinter Guido einzureihen sein.

S. 161 gibt Anonymus einige Notizen über das Gamma graecum, die in dem Satze gipfeln:

»Nam a modernis additum est Γ in principio, ut plagalis proti sub se haberet diapente, et ut diatonicum genus staret in capite.«

Also er spricht von moderni, die das Γ der Tonreihe A–a vorangesetzt haben. Dasselbe tut aber auch Guido im 2. Kapitel des Micrologus, wenn er sagt:

»Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponatur Γ graecum a modernis adjunctum.«

Ein Moment, das beide Männer wiederum zeitlich nahe rückt. Auch aus Hermannus Contractus' Worten über Γ graecum (S. 8 bei Brambach) glaube ich herauszulesen, daß er uns einer noch nicht lange vollzogenen Tatsache gegenüberstellt. Ja, es dürfte sogar zweifellos sein, daß Anonymus Hermann benutzt hat. Denn ich finde in Hermann's Opuscula musica den Memoriertext über die Intervallehre in nur unbedeutender Abweichung vor. Vgl. in dieser Abhandlung S. 159 (Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contexitur usw.) mit Gerbert II. 150—153, wo Hermann's Memoriertexte in doppelter Fassung abgedruckt sind. Für uns kommt die zweite Fassung S. 152 u. 153 in Betracht. Die Abweichungen Hermann's in der Melodie

habe ich durch Gegenüberstellung mit unserer Melodie deutlich zu machen versucht. Textlich sind bloß drei Abweichungen festzustellen: 1. Bei Hermann lautet in der Intervallbestimmung die Reihenfolge . . . semiditonus, ditonus . . ., was wohl folgerichtiger ist im Hinblick auf . . . semitonium, tonus . . ., während unser Anonymus aufzählt: . . . semitonium, tonus, ditonus, semiditonus . . . Das kleine Intervall geht also voran. 2. Hermann hat statt „modulum" bei unserm Anonymus „modum", statt dreier Töne also nur zwei. 3. Am Schlusse steht bei Hermann statt dem „poteris" (3 Töne) unsers Anonymus »queat« (2 Töne), das mir allerdings gewaltsamer erscheint als poteris.

Der Tonumfang des Anonymus ist folgender: Er beginnt mit Γ graecum, durchläuft die Graves und Acutae, erwähnt (S. 25) als Oktaven zu a b c die superacutae a a, b b, c c. Im Traktat selbst finde ich d d nicht erwähnt. Es ergab sich dort wohl auch nicht die Gelegenheit.

Wiederholen wir also kurz, so sind es das Γ graecum und die Intervallehre, die den Anonymus in zeitliche Nähe Guido's rücken. Die Anwendung der Solmisation läßt ihn etwas jünger als Guido erscheinen. Auf Berno weist die Intervallehre hin. Mit Hermannus Contractus stimmt er in der Anweisung über die Tetrachorde und das Γ graecum überein. Ferner dürfte es klar sein, daß Anonymus Hermann benutzt hat. Diese Momente genügen, um in unserem anonymen Verfasser einen jüngeren Zeitgenossen jener beiden großen Musiker, vielleicht einen Schüler Hermann's, zu sehen. Da aber deren Wirken durch das Jahr 1050 (1054) begrenzt wird, so hätten wir unsern Anonymus hinter das Jahr 1050 (1054) sagen wir in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu setzen.

Haben jene Memorierverse die Benutzung von Hermann's opuscula durch unsern Anonymus wahrscheinlich gemacht, so deuten hinwiederum andere Merkmale darauf hin, daß unserm Verfasser Odo von Clugny zum mindesten bekannt gewesen ist. Odo erläutert im Tonarius (Gerbert I. 248 ff.) die »differentiae« der Kirchentöne. Die Textbeispiele bei Odo sind dieselben wie bei Anonymus (Primum quaerite regnum dei; secundum autem simile est huic . . usw.) Während aber Odo's Tonarius der Melodien entbehrt, gibt unser Anonymus die Beispiele mit den Weisen. Immerhin scheinen aber doch zahlreiche Abweichungen zwischen Odo und Anonymus zu bestehen, die ich im Folgenden in übersichtlicher Darstellung angeben will:

	Odo (Gerbert I. 249a).	Anonymus (S. 12 ff.).
I. Ton.	decem differentias	duas differentias
II. Ton.	unam (differentiam)	nullam differentiam
III. Ton.	quinque (differentias)	unam differentiam
IV. Ton.	novem (differentias)	nullam differentiam
V. Ton.	duabus differentiis constructus	unam differentiam
VI. Ton.	in sola differentia signatus	nullam (? unam ?) differentiam
VII. Ton.	differentiis septem conscriptum	nullam differentiam
VIII. Ton.	sex differentiis finiri	unam differentiam.

Leider lassen sich unsers Anonymus Aufstellungen nicht sicher nachprüfen, da die Beispiele (S. 157 ff.) meist zu kurz sind, als daß sich die Tonalität überzeugend ab-

lesen ließe. Aber auch die Beispiele Seite 152 ff. dürften nicht überzeugende Illustrationen zu den Regeln des Anonymus über die Differentiae sein. Ja, sie scheinen nur mehr zu den Aufstellungen Odo's zu passen. Auch hier versagt leider die Kürze der Notenbeispiele eine Feststellung der Tonalität und Nachprüfung der beiderseitigen Aufstellungen. Ähnlichkeiten mit anderen Traktaten gebe ich an Ort und Stelle an, wobei ich mich an die Chronologie allerdings nicht kehre. Damit glaube ich die inneren Kriterien des Traktats erschöpft zu haben.

Mit wenigen Worten sei noch der Gehalt des Traktats berührt. Das geistige Niveau ist kein besonders hohes. Sehen wir von der großen Anzahl der Schreibfehler, die wohl auf Kosten des Schreibers gehen, ab, so gewinnen wir aus dem Traktat den Eindruck des Fragmentarischen oder, wenn man das nicht gelten lassen will, des Eklektischen. Er erscheint nicht als planmäßig angelegte Arbeit, sondern infolge der Sprunghaftigkeit, die schon aus den Überschriften hervorgeht, zum mindesten als Teilarbeit oder als nach dem Belieben des Verfassers getroffene Auswahl. Den größten Wert scheint der Verfasser auf die Beispiele zu legen, mit denen er das Wesen der Kirchentöne praktisch erläutert. Von den Beispielen ist eine ganze Reihe heute noch im Gebrauch der katholischen Kirche. Der größere Teil aber ist ausgemerzt aus den heutigen offiziellen Gradualbüchern. Während es für die ersteren kaum eines Nachweises bedarf, wird es schwer halten, alle die letzteren quellenmäßig zu belegen.

Kritische Stellung zu den Ergebnissen der Musiktheorie nimmt Anonymus niemals ein. Er berichtet auf gut Treu und Glauben, was er selbst erlernt hat, so auch die Erzählung von Pythagoras und den Hämmern, die er selbst wohl nicht verstanden hat.

Eine andere Frage ist die des Wertes als musiktheoretischer Quelle. Da glaube ich, daß die Handschrift vor allem in den Versen über die Neumen (vgl. S. 145 ff. und S. 160) einiges Wesentliche mitteilt, wenn auch jene Stelle nicht fehlerfrei überliefert ist.

Die Notenbeispiele habe ich festzulegen versucht: Ich habe zum Vergleich folgende Handschriften und Drucke herangezogen:

Graduale Sarisburiense, Faksimile London 1894	bezeichnet als:	Sarisb.
Codex Montpellier, Faksimile	" "	Montp.
Codex Eß der Berliner Kgl. Bibl.	" "	A.
Codex Mus. ms. 40078 der Berliner Kgl. Bibl.	" "	B.
Codex Mus. ms. 1458 (1916) der Berliner Kgl. Bibl.	" "	C.
Vesperale Romanum Ed. Pustet 1875 . . .	" "	Vesp.
Graduel (Solesmer-Ausg.) Rom, Tournai 1912	" "	Graduel.
Liber antiphonarius (Solesmis, Paris) 1891 .	" "	Ant.
Libri antiphonarii complementum 1891 . .	" "	Ant. compl.

Ferner die Notenbeispiele bei Gerbert und Coussemaker.

Wenn ich jedoch das Ergebnis im Verhältnis zur Masse der verglichenen Werke betrachte, so ist dasselbe zwar nicht allzu groß, immerhin aber doch erfreulich. Volle Übereinstimmungen mit Melodiephrasen der verglichenen Werke sind zwar seltener, Abweichungen sind fast die Regel, teilweise Übereinstimmung bei der Kürze der Beispiele für ihre Festlegung nicht immer maßgebend. So mußte ich denn auch meine ursprüngliche Absicht, alle Beispiele hinsichtlich der Tonalität festzulegen, um so die

Unterschiede zu Tage treten zu lassen, aufgeben. Einmal ist wegen der Kürze der Beispiele die Bestimmung der Tonalität unmöglich. Zweitens sind in den modernen Choralbüchern viele der alten Melodien überhaupt nicht mehr oder z. T. in anderen Tönen erhalten. Die überkommenen Beispiele sind aber zu bekannt, als daß sie hier noch einmal einer besonderen tonalen Behandlung bedürften.

Vorbemerkungen zum kritischen Text.

Abkürzungen: Ms. = Manuskript; Hs. = Handschrift.

In der Hs. vorkommendes v = u ist in u abgeändert; umgekehrt ist u der Hs. (= v) in v geändert.

Flektives e = æ ist umgeschrieben, e der Hs. ist notwendigerweise als œ umgeschrieben (cœli); -cia, -cio der Hs. ist als -tia, -tio (tertia) wiedergegeben, dya- in dyapason, dyapente, dyatessaron stillschweigend in dia- geändert.

Kritischer Text.

De speciebus diatessaron[1]).

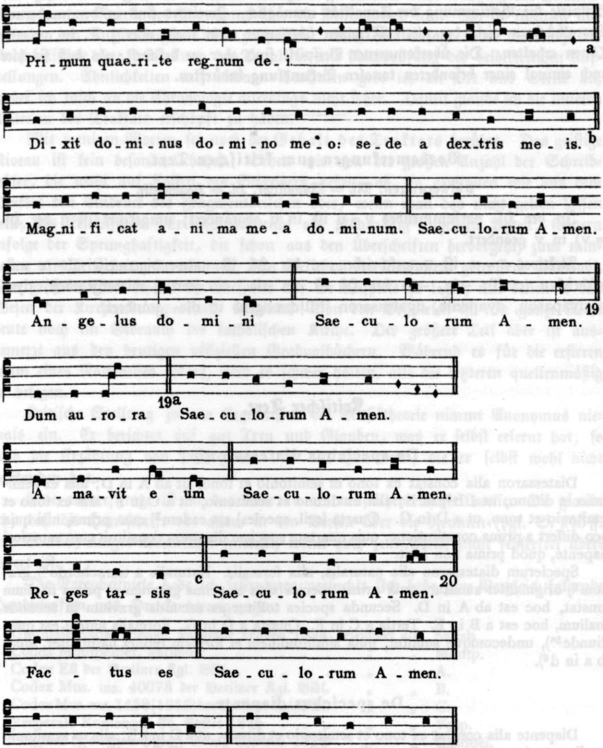
Diatessaron alia constat ex tono et semitonio et tono, ut ab A in D; alia ex semitonio et ditono, ut a B[2]) in E; alia ex ditono et semitonio, ut a C in F; alia ex tono et semitonio et tono, ut a D in G. Quarta (scil. species) est eadem[3]) cum prima, nisi quia loco differt a prima constitutione, quia quartam speciem diapason constituit cum superiori diapente, quod prima non facit.

Specierum diatessaron alia naturalis, alia formalis. Naturalis a tetrachordo[4]) gravium[5]) originaliter sumitur, quia prima species eius ex prima gravium et prima finalium constat, hoc est ab A in D. Secunda species tollitur ex secunda gravium in secunda finalium, hoc est a B in E. Tertia a C in F. Quarta a D in G. Formalis autem est quae aliunde[5a]), undecumque sumitur, quia similitudinem et formam retinet naturaliter, sicut ab a in d[6]).

De speciebus diapente.

Diapente alia constat ex tono et semitonio et ditono, ut a D in a[7]); alia ex semitonio et tribus tonis, ut E in ♮[8]); alia ex tribus tonis et semitonio, ut a[9]) F in c[10]); alia ex ditono et semitonio et tono, ut a G in d[11]). Quarta est extraria primae et tertia secundae. Quarum similiter alia est naturalis, alia formalis. Naturales enim oriuntur a tetrachordo[12]) finalium. Prima species a prima acutarum sumitur, hoc est a D in a; secunda species ab E in ♮[13]); tertia a[14]) F in c[15]); quarta a G in d[16]). Formales autem sunt, quae aliunde undecumque sumuntur, quia similitudinem et formam retinent[17]) naturalium[18]).

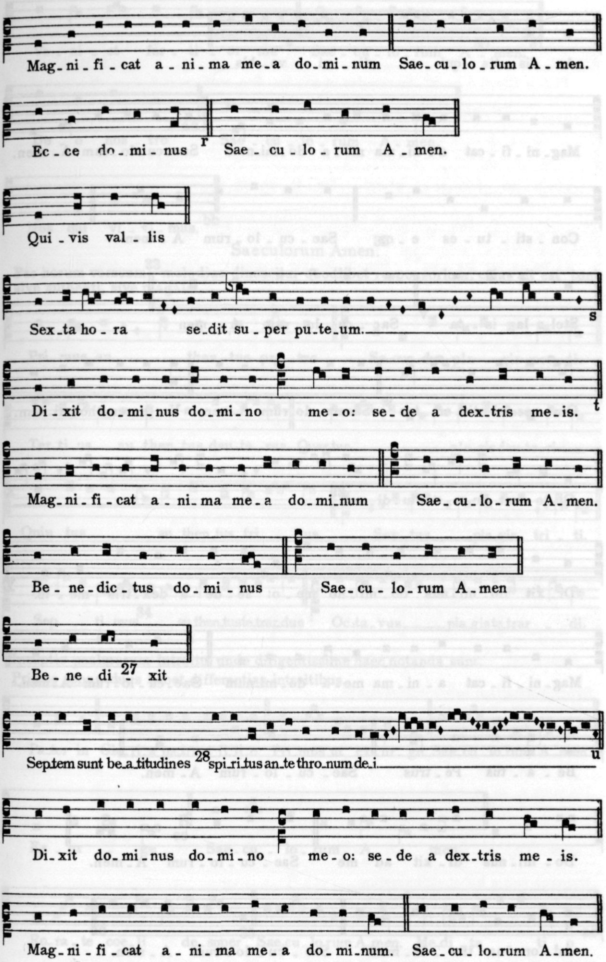
De differentiis primi toni.



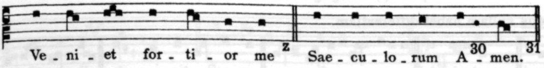

Di - xit e do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is. 21a
Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num. Sae - cu - lo - rum A - men.
O sa - pi - en - ti - a.
22 f 23
Ter - ti - a di - es est quod haec fac - ta sunt.
Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is. g
Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num Sae - cu - lo - rum A - men.
Qui de ter - ra est Sae - cu - lo - rum A - men.
Sic e - um vo - lo Sae - cu - lo - rum A - men.
E - li - sa - beth h Sae - cu - lo - rum A - men.
Do - mi - nus le - gi - fer nos - ter.
Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os. k

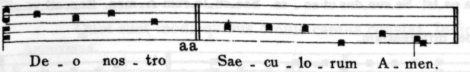


Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is. l
Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num. Sae - cu - lo - rum A - men.
Et fac - ta est Sae - cu - lo - rum A - men.
Ru - bum quem 24 vi - de - rat 25 Sae - cu - lo - rum A - men. m
Beth - lem Sae - cu - lo - rum A - men.
Dig - na - re 26 me Sae - cu - lo - rum A - men.
Pe - tre a - mas me? n Sae - cu - lo - rum A - men.
Si - on re - no - va - be - ris o Sae - cu - lo - rum A - men.
Fi - de - li - a
Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nup - ti - as. p
Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is. q


Mag_ni_fi_cat a_ni_ma me_a do_mi_num Sae_cu_lo_rum A_men.
Ec_ce do_mi_nus r Sae cu_lo_rum A_men.
Qui_vis val_lis
Sex_ta ho_ra se_dit su_per pu_te_um. s
Di_xit do_mi_nus do_mi_no me_o: se_de a dex_tris me_is. t
Mag_ni_fi_cat a_ni_ma me_a do_mi_num Sae_cu_lo_rum A_men.
Be_ne_dic_tus do_mi_nus Sae_cu_lo_rum A_men
Be_ne_di 27 xit
Sep_tem sunt be_a_titudines 28 spi_ri_tus an_te thro_num de_i. u
Di_xit do_mi_nus do_mi_no me_o: se_de a dex_tris me_is.
Mag_ni_fi_cat a_ni_ma me_a do_mi_num. Sae_cu_lo_rum A_men.


Au - dis - tis qui - a di - xi vo - bis
Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num Sae - cu - lo - rum A - men.
Con - sti - tu - es e - os Sae - cu - lo - rum A - men
Stel - la is - ta V Sae - cu - lo - rum A - men
Om - nes si - ti - en - tes W Sae - cu - lo - rum A - men. Ve - te - rem ho - mi - nem.
Oc - to sunt be - a - ti - tu - di - nes. 29 x
Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is. y
Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num Sae - cu - lo - rum A - men.
Be - a - tus Pe - trus Sae - cu - lo - rum A - men.
Do - mi - nus di - xit ad me Sae - cu - lo - rum A - men.
Ad - or - na tha - la - mum Sae - cu - lo - rum A - men.

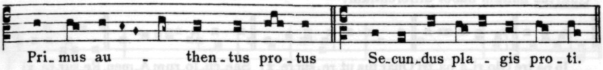


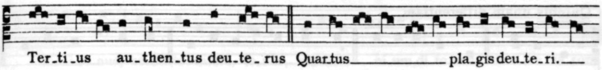


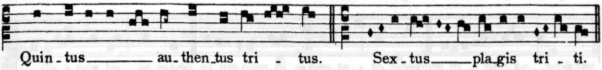


Saeculorum Amen.[32]

Per horum versuum[33] melodias dinoscitur quodlibet responsorium, cuius sit est toni, sive authenti, sive plagalis.

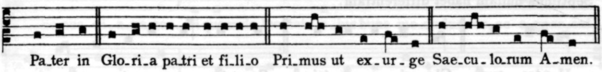


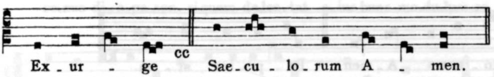


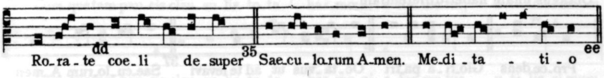




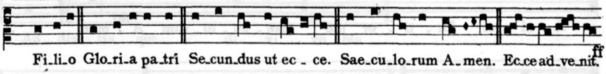
Inceptio psalmorum introitu, unde diligentissime haec notanda sunt.
<u>Primus tonus</u> duas habet differentias introitibus.



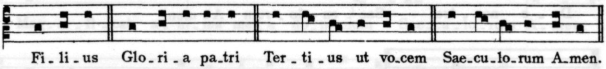


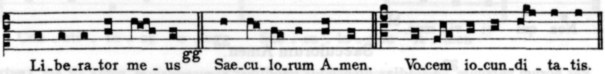


Secundus nullam habet differentiam.

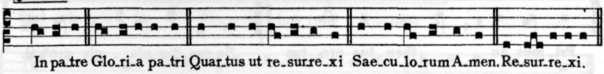


Tertius unam habet differentiam.

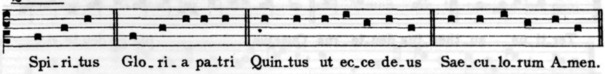


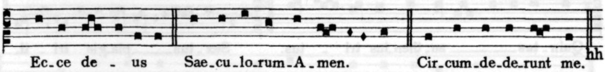


Quartus nullam habet differentiam.



Quintus unam differentiam.

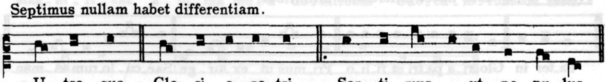


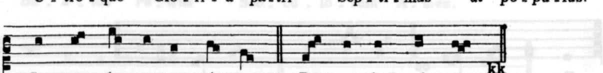


Sextus nullam habet differentiam.

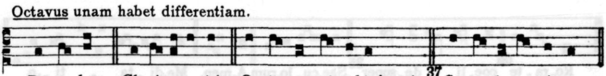


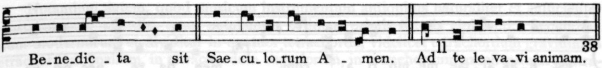
Septimus nullam habet differentiam.





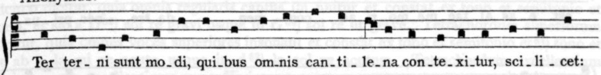
Octavus unam habet differentiam.



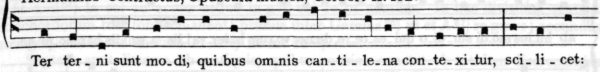


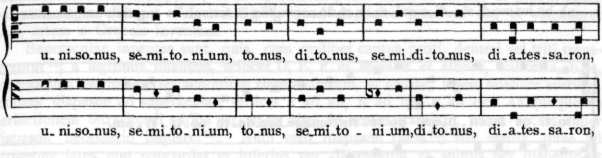
Quot sunt modi, quibus omnis cantus constat. Incipe ter....

Anonymus.

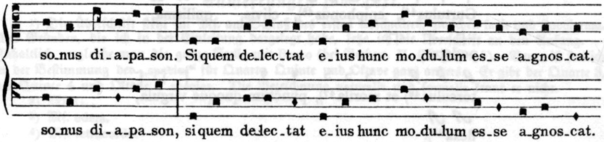


Hermannus Contractus, Opuscula musica, Gerbert II. 152.



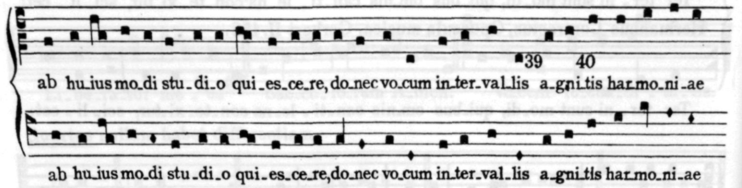












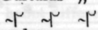


Versus[42]) ad inceptiones psalmorum.

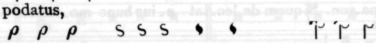
Primus cum sexto fa sol la superhabeto.
Tertius octavus canit ut re fa; sicque secundus.
Septimus incipitur mi fa sol, quartusque la sol la.
Quintus erit tonus sic fa la re[43]) fa tibi notus.



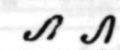
Gurtulus[44]), epiphonus[45]), clivis, quilisma,



podatus,



torculus[46]) et morila[47]), punctum quoque virgula,



flexa[48]).
Non plures invenies; sunt non plures neumae repertae[49]).

Pythagoras[50]) philosophus primus apud Graecos musicae artis inventor et monochordi legitur. Qui transivit quandam fabricam[51]) et audivit quinque malleos concurrentes. Considerans eos reddere dulcem sonum mirabatur valde. Tandem subtraxit unum et sic remansit sonus discrepans. Qui etiam soni quatuor malleorum comparantur quatuor virtutibus cardinalibus, quae sunt iustitia[52]), prudentia, fortitudo, temperantia. Unde in Theodoli[53]) aequabit studio: tetras sit in ordine vestro Pythagorae numerus. Et sic primo secundum quosdam dicitur inventa esse musica.

Notandum autem, quod musicum instrumentum antiquitus naturaliter et sufficienter constabat octo chordis, quae notabantur totidem primis litteris alphabeti. Secundum usum modernorum et dividitur in quatuor tetrachorda, videlicet tetrachordum gravium, in tetrachordum finalium, in tetrachordum superiorum, in tetrachordum excellentium. Tetrachordum est spatium, quod continet quatuor cordas regulariter dimensas. Tetrachordum gravium idcirco[54]) dicitur, quia graves voces ibi sonant[55]), et constat ex[56]) tono et semitonio et tono et fit ab A[57]) re gravi usque in D[58]) sol re grave. Tetrachordum finalium idcirco dicitur, quia omnis regularis cantus ibi finitur et constat ex tono et semitonio et tono, et sic a D[59]) sol re gravi usque in G[60]) sol re ut grave. Tetrachordum superiorum dicitur, quia omnes voces superiores insonant et constat ex tono et semitonio et[61]) tono et fit ab a la mi re acuto usque in d[62]) la sol re acutum. Tetrachordum excellentium dicitur, quia excellentiores voces[63]) insonant, et constat ex tono et semitonio et tono et fit a d[64]) la sol re acuto usque in g[65]) sol re ut acutum. In hac divisione quatuor tetrachordorum tres toni remanent: primus inter Gamma[66]) ut et A[67]) re grave; secundus inter g[68]) sol re ut acutum et a[69]) la mi re[70]).

Septem sunt litterae ab antiquis, quibus musica constat ob totidem discrepantias ab A[71]) videlicet in a. Nam a modernis additum est[72]) Γ in principio, ut plagalis proti sub se haberet diapente, et ut diatonicum genus staret in capite; et graeca figura positum est, ut distaret a nostro Gg[73]), quod dupliciter positum est, et ostenderet hanc artem a Graecis inventam.

Superacutae inventae sunt, quia, cum quilibet cantus proti, deuteri vel triti transferantur[74]) a legitimis finalibus, scilicet D, E, F in sociales et affines, scilicet a, b, c, necessarium est habere tetrachordum superacutarum, ut acutae, legem finalium sortitae, reddant diapason ad superacutas, scilicet a ad aa, b ad bb, c ad cc. aa quoque ad perfectionem tetrachordi addita est, et ut trito, in acutas translato, unam vocem super diapason necessario impleret[75]). Nulli vero diapason deest[76]) vox media, quae ad utrumque latus non concordat et inferius per diatessaron et subtus per diapente et e converso infra per diapente et supra per diattessaron praeter illam, quae a[77]) F in f[78]), quae neque a[79]) gravibus habet diatessaron cum ♮ quadrato, neque ab acutis diapente propter duo semitonia. Unde b molle additum est ad suplendam praedictarum consonantiarum confortantiam regularem, et maxime frequentat in eo cantu, ubi F et f continentur; vel causa diatonii[80]) interpositum est, quia in[81]) F grave et ♮ quadratum est dissonans tritonus, quod diatonicum genus non concedit. Ex normitate vero sua b hanc legem habet, ut nusquam eius nota intelligatur nec ipsa ascribatur. Haec autem rotunda est, quia volubilis et instabilis est, altera vero quadrata, quia naturalis et stabilis est.

Anmerkungen zum Text.

1) Die Überschrift steht im Mſ. am Schluß des ersten Abschnittes, zwischen facit und Specierum. Aus Gründen, die ich in der Einleitung dargelegt habe, setze ich die Überschrift an den Anfang. — Inhaltlich vergleiche man die ganze Stelle mit Berno (bei Gerbert, II. 67. Ziffer 5). Berno ist freilich in der Bestimmung der „species“ für Quarte, Quinte und Oktave ganz anders. Er gibt der Quarte 3, der Quinte 4 und Oktave 7 species. Die Bezeichnung naturalis und formalis kennt er nicht.

2) Mſ. G.

3) Mſ. edem.

4) Mſ. tetracordo.

5) Mſ. grauitum.

5a) Die Stelle ist dadurch, daß ali verkehrt angefügt wurde, im Mſ. entstellt. Dort lautet sie: Formalis autem est aliquae, unde undecumque sumitur ..... Ali gehört zu unde, nicht zu quae. Vgl. dieselbe Stelle bei der Quinte.

6) In der Hſ. steht: sicut a A in D. Aber da der Verfasser einige Zeilen früher den Quartschnitt der graves A—D naturalis nennt, so meint er mit der „formalen“ Quartengattung wohl die acutae a—d.

7) Mſ. A. Es kann sich nur um a acutum handeln.

8) In der Hſ. steht: ut ab E in B. Der Buchstabe E ist als solcher zwar nicht einwandfrei zu erkennen und man könnte versucht sein, dafür G zu lesen. Das gäbe aber für die Quintengattung,

in bezug auf B, gar keinen Sinn. Es ist daher statt B zu lesen ♮. Außerdem kommt, wie sich aus dem Folgenden ergibt, nach der Quinte D—a nur diese Quintenlage E—♮ in Frage.

9) Ms. ab (phonetisch!).

10) In der Hs. steht: ut ab F in C; aus dem gleichen Grunde wie vorher kommt aber nur die Quinte F—c in Betracht.

11) Ms. D; muß die Quinte G—d sein.

12) Hs. tetrardo.

13) Ms. B; vgl. Anmerkung 8.

14) Ms. ab (Anmerkung 9).

15) Ms. C (vgl. Anmerkung 10).

16) Ms. D.

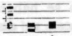
17) Ms. retinet.

18) Vgl. mit unserm Traktat Gerbert II. 60, den Traktat: De inventione synemmenon, die Abschnitte: De speciebus Diatessaron und De speciebus Diapente. Vgl. ferner Gerbert II. 130 ff. Hermanni Contracti opuscula musica. Sodann Gerbert II. 203. De formalibus speciebus (Musica Aribonis scholostici.)

19) Im Text über -men ein cephalicus.

19a) Auf Silbe -ro- steht ein scandicus, so daß dann die Endsilbe -ra ohne Note bleibt.

20) Im Texte ein torculus.

21) Im Texte ein cephalicus. — 21a) Im Original auf meis die Noten: 
me-is.

22) Text torculus liquescens.

23) Es bleibt zweifelhaft, ob der strophicus als g oder f zu lesen ist.

24) Über quem stehen frei aufsteigende virgae statt des podatus.

25) Der Text der Hs. lautet: Rubum quem videret. Nach dem neuen Text im Vesperale muß es heißen: Rubum quem viderat.

26) Hs. dingnare.

27) Torculus liquescens.

28) Die Noten zu -titudines fehlen.

29) Das Notenbild des scandicus ist unklar.

30) Im Texte fehlt dem Zeichen über A- (virga) der oben angesetzte kleine Bogen:  statt 

31) Ms. zwei absteigende virgae statt clivis.

32) Noten fehlen.

33) Text versum.

34) Das Wort tetrardus ist doppelt geschrieben und daher einmal überflüssig.

35) Silbe -per hat keine Note.

36) Es läßt sich kaum unterscheiden, ob nullam oder unam zu lesen ist.

37) Noten fehlen.

38) Noten fehlen.

39) Text intervalles.

40) Ms. angnitis.

41) Ms. facilime.

42) Hs. versos.

43) Rasur zwischen la und re.

44) Mit den Konjekturen, die ich in der Einleitung angeführt habe, würden die Verse folgendermaßen zu lesen sein (wobei freilich die Möglichkeit nicht ausgeschaltet werden soll, daß jene Ausdrücke „gurtulus" und „morila" unserm Autor für franculus und oriscus geläufig, ja auch sonst bei den Theoretikern im Gebrauch waren. Dafür spricht Fétis IV. 198 ff. Wenn dem so ist, wenn es sich also nicht um Irrtümer des Anonymus handelt, so bedeutet der Traktat eine Bereicherung der Terminologie der Neumen. Weil ich mich nicht zu entscheiden wage, lasse ich den Text möglichst unangetastet):

„Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, oriscus, punctum quoque virgula, flexa."

Immerhin darf auch bei dieser Lesart nicht übersehen werden, daß eine Unklarheit übrigbleibt, indem clivis und flexa, also dasselbe Zeichen mit der doppelten Bezeichnung, nebeneinander stehen. Man wird bestrebt sein, den cephalicus in die Verse einzufügen, da erstens das Zeichen des cephalicus in den Versen, freilich unter der Benennung torculus, vorkommt, und da zweitens der cephalicus in den

Notenbeispielen eine Rolle spielt. Mit Berücksichtigung dieses Umstandes würde ich daher folgende Lesart vorschlagen:

Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, cephalicus, oriscus, virgula, punctum.

Diese Lesart würde außerdem zwei gleichgebaute Hexameter ergeben von dem Schema: – ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ◡ – ◡◡ – ◡, während in der ursprünglichen Lesart des Manuskriptes der zweite Vers eine kleine Abweichung im vierten Fuße zeigt. Das Schema der ursprünglichen Verse ist:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ◡ – ◡◡ – ◡
– ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡

45) Mſ. eptaphonus.

46) Das Zeichen muß ein  sein; was der Traktat angibt, ist ein cephalicus.

47) 48) Vgl. was ich in der Einleitung zu den Neumen gesagt habe.

49) Dieser Vers ist mehr als schlecht überliefert. Wörtlich steht im Manuskript:

„Nō plures ī venies sūt
Nō plures veume sūt ang
vidoue reperte."

Mit dem Worte angvidoue weiß ich nichts anzufangen, auch finde ich in keinem der Wörterbücher eine auch nur annähernd ähnliche Bildung. In dem Hexameter ist das Wort ebenso wie das vorangehende sunt überflüssig. Im Gegenteil: Der Vers wird erst zum freilich hinkenden Hexameter durch Ausmerzung der beiden genannten Worte. Mit seinem Schema würde der neue Vers den beiden andern Versen ähnlich sein. Die endgültige, von mir vorzuschlagende Lesart der drei Verse wäre also:

Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, cephalicus, oriscus, virgula, punctum.
Non plures invenies, sunt non plures(!) neumae repertae.

50) Mſ. Pytagoras.

51) Mſ. frabricam.

52) Mſ. Isticia.

53) Mſ. Theodolo.

54) Mſ. ideo.

55) Mſ. sonat.

56) In der Hſ. steht: et constat ex semitonio et tono et tono (diese beiden letzten Worte sind übergeschrieben). Aus dem Inhalt ergibt sich aber, daß infolge des Überschreibens „et tono" an die falsche Stelle geraten ist. Zugleich sind diese Stelle und die darauf folgenden Worte ein redender Beweis für die Kritiklosigkeit des Schreibers.

57) Mſ. a.

58) 59) Mſ. de (phonetisch!).

60) Mſ. ge.

61) Mſ. et to tono ist Schreibfehler.

62) Mſ. de.

63) voces zweimal geschrieben.

64) Mſ. de.

65) Mſ. Ge.

66) Mſ. Gama.

67) Mſ. a.

68) Mſ. Ge.

69) Mſ. aa.

70) Diese Stelle bleibt unklar, wenn sie nicht überhaupt in dieser Fassung Unsinn ist. a. Anonymus spricht von drei Tönen, die bei der Tetrachordeinteilung von der Skala übrig bleiben. Er nennt aber nur zwei Töne. b) Der Verfasser meint Γ, das als Proslambanomenos außerhalb der Tetrachordreihen steht. Im übrigen könnte nur der Halbton bei b molle in Frage kommen.

71) Die Hſ. läßt im Zweifel, ob A oder a.

72) Mſ. addita sunt.

73) Mſ. GG; gemeint sind aber (dupliciter!) G grave und g acutum im Unterschiede zu Γ.

74) Mſ. transferuntur.

75) Auch diese Stelle dürfte nicht einwandfrei sein.

76) Mſ. dest.

77) Mſ. ab (phonetisch!).

78) In dem Relativsatz ist das Prädikat: fit oder est zu ergänzen.

79) a ist übergeschrieben.
80) Er meint: causa diatonii generis.
81) Lies statt in: inter.

Quellenvermerke zu den Notenbeispielen.

Berno's Tonarius (Gerbert II 79) kommt wegen der abweichenden Folge der Beispiele nicht in Betracht. — Zu vergleichen ist Joh. Cotto (Gerbert II 244), der eine Aufstellung der Töne gibt, und das Tonale S. Bernhardi (Gerbert II 269), wo immerhin Ähnlichkeiten zu entdecken sind. — Oddonis abbatis intonarium (Coussemaker II 117) ergibt nichts.

a. Joh. de Muris (Coussemaker II 328) dasselbe. — Ähnliche Fassungen vgl. Gerbert I 249, II 13, II 48 und Coussemaker II 81. — Vgl. Montp. 92.
b. Joh. de Muris (Coussemaker II 333) dasselbe.
c. Coussemaker (Guido) II 83 dasselbe.
d. Vgl. Gerbert I 249, II 48. — Ant. 21.
e. Vgl. Coussemaker II 142b.
f. Vgl. Gerbert I 250, II 12.
g. Coussemaker II 345 dasselbe.
h. Ant. 340 dasselbe. — Vesp. 382 anderer Ton. — A 31v dasselbe.
i. Ant. compl. 96 fast dasselbe.
k. Vgl. Gerbert I 250.
l. Vgl. Coussemaker II 145 b IV.
m. Vgl. Gerbert I 120. Ant. 97. — Coussemaker II 128 dasselbe.
n. Vgl. Sarisb. L XXVIII. — A 24 dasselbe.
o. Vesp. 69 und Ant. 67 dasselbe.
p. Vgl. Gerbert I 250.
q. Vgl. Coussemaker II 146 a V.
r. Vgl. Vesp. 60; Ant. 60; Ant. compl. [54], wo ähnliche Fassung.
s. Vgl. Gerbert I 250, II 23.
t. Coussemaker II 333 (Joh. de Muris) derselbe Melodiekern.
u. Vgl. Gerbert I 250.
v. Vesp. 117 und Ant. 106 dasselbe.
w. Ant. 61 fast dasselbe.
x. Vgl. Gerbert I 250.
y. Vgl. Coussemaker II 352.
z. Ähnliche Fassungen Vesp. 63; Ant. 63.
aa. Vesp. 35; Ant. 34 dasselbe.
bb. Ant. 5; Coussemaker II 335 dasselbe.
cc. B 36r ähnlich.
dd. B 6r ähnlich.
ee. B 87v dasselbe; C 76v fast dasselbe.
ff. B 26v ähnlich.
gg. Montp. 43, 161 dasselbe; B 91r; C 79v dasselbe.
hh. Montp. 58 dasselbe; B 34r ähnlich; C 32v ähnlich.
ii. Montp. 64; B 22r ähnlich.
kk. B 3r; C 2v dasselbe.
ll. C 1r, Gerbert II 17 (Guido) ähnliche Fassung.



Vgl. S. 151.

Das „Amptbuch" des Johannes Meyer

Ein Beitrag zur Geschichte des Musikbetriebes in den Klöstern des Mittelalters

Von

Kathi Meyer, München

Die Nachrichten über die Verhältnisse in den Klöstern des Mittelalters sind von den Musikhistorikern, mit Ausnahme der reinen Musiktheoretiker und ihrer Traktate, noch wenig benützt worden. Einzelne Publikationen, wie die Reimoffizien des Frater Julian von Speyer[1]) und die Hymnen der h. Hildegard[2]), bilden Ausnahmen und verschwinden gegen die Menge Material, die in den Archiven, Chroniken und Ordinarienbüchern noch unbenützt liegt. Gerade diese letzte Art von Büchern scheint mir besonders wichtig, weil wir durch sie einen Einblick in das Leben, damit auch in den Musikbetrieb der Klöster gewinnen. Man faßt diese Werke heute im allgemeinen unter dem Namen „Gewohnheiten" zusammen; die Handschrift, die wir jetzt besprechen wollen, führt den Titel „Ämterbuch"[3]).

Da unser Manuskript aus einem Dominikanerinnenkonvent stammt, so möchte ich zuvor von einer Besonderheit der deutschen Nonnenklöster sprechen. Naturgemäß fielen in ihnen gewisse Obliegenheiten, wie das Abhalten der Messe und die weitere Seelsorge, fort, dafür traten andere Beschäftigungen in den Vordergrund, so besonders das Schreiben von Chor- und Ritualbüchern. Es ist im allgemeinen unbekannt, welchen Umfang dieser Zweig der geistigen Betätigung dort gewonnen hat, und wie groß dadurch ihre Bedeutung für die Überlieferung des liturgischen Gesanges geworden ist. An mehreren Orten wurden, selbst in Frauenklöstern, Skriptorien und umfangreiche Bibliotheken eingerichtet. Dort wurden zuerst die für den eignen Gebrauch benötigten Bücher hergestellt, neben der Bibel vor allem die Chorbücher. Aus der überwältigenden Zahl möchte ich nur auf einige der aus Frauenklöstern stammenden musikalischen Codices hinweisen, ohne auch die in den Chroniken erwähnten berühmten Schreiberinnen von Chorbüchern zu berücksichtigen.

Die königl. Bibliothek Berlin bewahrt zwei musikalische Handschriften, die 1561 in dem Nonnenkloster Porta coeli in Schweinheim von Catherina de Wyer geschrieben worden sind[4]). In der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cod. Salemitanus IX. 60) liegt ein Antiphonar aus der Feder der Zisterziensernonne Katherina de Brugg aus

---

[1]) H. Felder, Die liturgischen Reimoffizien des Frater Julian von Speyer, Freiburg 1901.

[2]) J. Gmelch, Die Kompositionen der h. Hildegard, Düsseldorf 1913.

[3]) Ich werde die Bücher demnächst im Zusammenhang behandeln.

[4]) Diese Kenntnis verdanke ich der freundlichen Auskunft von Prof. Joh. Wolf.

Rottenmünster bei Rottweil vom Jahre 1366[1]). In der Münchner Staatsbibliothek befinden sich zwei wundervolle Pergamentcodices, zwei libri graduales, die von der Priorin des Klosters Maihingen, Anna Zinner, in den Jahren 1478 und 1479 aufgezeichnet worden sind[2]). Außerdem erwähnt Falk[3]) dort ein kunstvolles Chorbuch der Nonne Adelheid. In St. Gallen ist u. a. noch ein Psalterium (15. Jahrh.) aus dem dortigen Katharinenkloster vorhanden[4]). Mit am bedeutendsten — jedenfalls nach dem Ergebnis des alten Kataloges — scheinen die Schreiberinnen des Katharinenklosters in Nürnberg gewesen zu sein, fünf „nottelbücher" sind dort allein von der Margaretha Karteuserin (1458—1470) verzeichnet[5]). — Es würde sich jedenfalls lohnen, diesen Spuren genauer nachzugehen und einmal eine Übersicht über die aus den Klöstern — Mönchs- und Nonnenklöstern — stammenden musikalischen Handschriften zusammenzustellen. Erst dann ließe sich die Bedeutung für die musikalische Überlieferung wirklich ermessen.

Auf eine Eigentümlichkeit der Nonnenhandschriften muß hier noch besonders hingewiesen werden. Die Schwestern beherrschten nicht so allgemein die lateinische Sprache, obwohl für die Chorschwestern Latein sogar als Umgangssprache vorgeschrieben war[6]); daher ist die Zahl der deutschen Handschriften aus Frauenklöstern verhältnismäßig groß. Kommt dies auch weniger für die Chorbücher in Betracht, so ist musikgeschichtlich der Einfluß auf das deutsche Lied doch nicht ganz zu übergehen. Von den wichtigsten möchte ich hier nur die Ebstorfer Liederhandschrift[7]) nennen, dann zwei aus dem Nonnenkloster Inzighofen stammende Codices. Aus dem einen in Berlin befindlichen hat Wackernagel für seine Geschichte des Kirchenliedes mehrfach geschöpft[8]); der andere, in der Tübinger Universitätsbibliothek bewahrte, enthält am Schluß in einem bisher unbekannten Volkslied die Gründungsgeschichte des Katharinenklosters zu St. Gallen[9]).

Nach diesem kurzen Exkurs wollen wir nunmehr zur Besprechung des Ämterbuches kommen. Unter der Signatur Ms. 1458 bewahrt die Leipziger Universitätsbibliothek eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, die eingehende Nachrichten über den Musikbetrieb in einem oberdeutschen Dominikanerinnenkloster enthält, und die ich als Beitrag für das genannte Gebiet hier behandeln möchte. Es ist das sogenannte „amptbuch" des sonst auch als Mystiker bekannten Johannes Meyer[10]), ursprünglich für das Nonnenkloster S. Michaelsinsel zu Bern geschrieben. Der Pater verrät auch in seinen sonstigen Schriften musikalisches Interesse; in seiner Chronik des Frauenkonvents zu Schönensteinbach finden wir sogar die Schilderung einer Gesangstunde der Schwester

---

1) Im Zentralblatt für deutsches Bibliothekswesen, 1914, S. 352.

2) Katalog der Codic. latin. bibliotecae Monacensis. Bd. I, Teil II, S. 50.

3) Historisch-politische Blätter f. d. katholische Deutschland. Bd. 118 (1896), S. 644 ff.

4) G. Scherrer: Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Halle 1875, Nr. 492.

5) mss. in der Nürnberger Stadtbibliothek, s. a. Fr. Jostes in Collectanea Friburgiensia, Fasc. IV, Freiburg 1895, Anhang II.

6) Schmitz in Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland. Bd. 131 (1903), S. 582 ff.

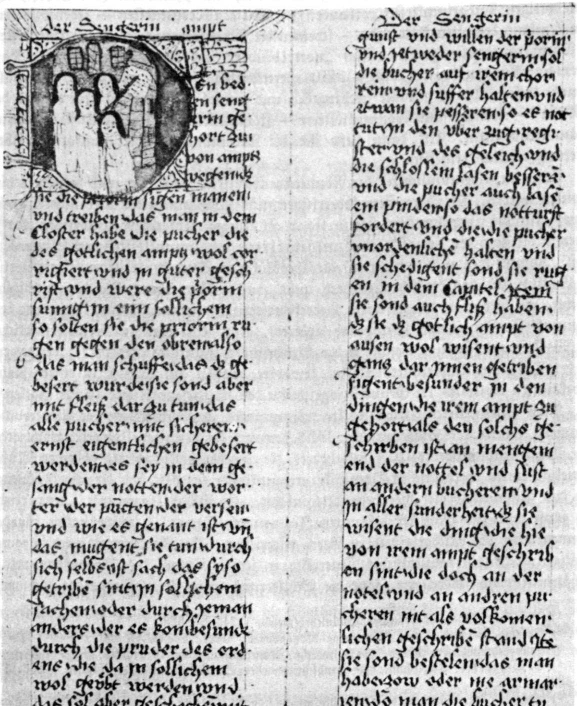
7) Herausgeg. von E. Schröder im Jahrbuch f. Niederdeutsche Sprachforschung. Bd. XV, 1889.

8) Wackernagel, Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Leipzig 1867. Bd. II, Nr. 842, 849 ff., 858.

9) A. Hauber, a. a. O. S. 361.

10) Weitere Literatur in den Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens in Deutschland, Heft 2 ff., Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Neue Folge Bd. XIII, 1898, S. 258 ff. und Bd. XXI, 1906, S. 504 und Freiburger Diözesan-Archiv, Bd. XIII, S. 132 ff.

Clara von Österen[1]). Der genaue Titel unserer Handschrift lautet: „Das amptbuch pre/digerordens zu tůzsch nach dem / als es mit wissen wi/llen und urlaub des provinciale ein bruder zu basel allen swestren zu trost von latein zu teuzsch gekert hat"[2]). Übersetzt ist das Buch nach einer lateinischen Vorlage, die wahrscheinlich



Der Sengerin ampt

Den bed- en seng- erin ge- hort zu von ampts wegen daz sie die priorin sollen manen und treiben das man in dem Closter habe die pucher die des gotlichen amptz wol cor- rigiert und in guter gesch- rift und were die priorin sumig in ein sollichem so sollen sie die priorin ru- gen gegen den obren also daz man schuff daz es ge- besert wurde sie sond aber mit fleiss dar zu tun das alle pucher mit sicherem ernst eigentlichen gebesert werden es sey in dem ge- sang der notten der wor- ter der puchstaben der versen und wie es genant ist und das mugent sie tun durch sich selben ist sach das sy so getribe sint in sollichem sachen oder durch yeman anders der es kon besunder durch die pruder des ord- ens wie da in sollichem wol geubt werden und die sol aber geschechen mit

Der Sengerin

gunst und willen der priorin und yetweder sengerin sol die bucher auf irem chor rein und suffer halten und [illegible] wan sie pessren so es not tut yn den uber zug regi- ster und des geleich und die schlossen lasen besseren und die pucher auch lase ein pinden so das notturft fordert und die wie pucher unordenliche halten und sie schedigent sond sie rug- en in dem Capitel Item sie sond auch fliss haben das sie daz gotlich ampt von ausen wol wisent und gang dar innen getriben sigent besunder in den dingen die irem ampt zu gehort als den solchs ge- schriben ist an mengem end der nottel und sust an andern bucheren und in aller sunderheit das sie wisent die ding die hie von irem ampt geschrib en sint wie doch an der nottel und an andren pu- cheren nit als volkomen- lichen geschribe stand Item sie sond bestellen das man habe [illegible] oder [illegible] armar [illegible] do man die bucher tu

---

[1]) Quellen und Forschungen zur Gesch. des Dominikanerordens, Heft 2, S. 69. „Wie sy mit großen truwen und liebe die jungen swöstren lert und wie sy in das gesang der notten so gnadrichlichen ußlegen waz."

[2]) Zwei weitere Exemplare der Handschrift liegen im Stadtarchiv in Freiburg i. Br., eins in der Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe. Vgl. P. Albert in Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, 1898.

von dem Ordensobersten **Humbert von Roman** (Paris 1252) verfaßt ist[1]). Vermutlich in jedem Kloster als praktische Ergänzung zur Ordensregel vorhanden, enthält es die Befugnisse der verschiedenen Posten im Kloster, von der Priorin bis zur Pförtnerin. Das VII. Kapitel behandelt in drei Abschnitten „der sengerin ampt" und enthält die Vorschriften und Aufgaben, die der Chorleiterin gestellt wurden.

Die beiden ersten Teile berichten „von dem großen fleiß de(n) / die sengerin des rechten chors" — das ist die Obersängerin, auch cantrix oder cantorissa genannt — „zu mannigfaltigen / dingen haben sol", der dritte Teil „von der sengerin des lin/cken chors und von de(n) / undersengerin der beden chor." Das Kapitel umfaßt 34 Vorschriften[2]); fünf Anordnungen, die allgemeinen Inhalts sind, sich mit der Pflicht, die Totenbriefe zu schreiben, befassen, kommen für uns nicht in Betracht. Nr. 1 und Nr. 4 empfehlen das Schreiben, das Instandhalten und die sorgfältige Korrektur der Chorbücher, eine Tätigkeit, von der wir oben schon gesprochen haben. Zurückzuführen ist die Verbreitung dieser Arbeit im Grunde auf die Liebe zur praktischen Liturgik, auf das Bestreben, den Gottesdienst möglichst feierlich zu gestalten. Die Hauptbeschäftigung der Nonnen bestand schließlich in der Abhaltung des **kanonischen Stundengebets**. So befaßt sich nun auch die Mehrzahl der Anweisungen mit den Aufgaben beim Chordienst. Aus den verschiedenen Abschnitten erfahren wir, daß in den Klöstern nicht nur das eine Amt der cantorissa vorgeschrieben war, sondern es gab zwei Chöre, die je eine Leiterin und eine Untersängerin besaßen. Als Vorbedingung für die Posten wurde das Auswendigkönnen („von außen wol wissen") des göttlichen Amtes verlangt (Vorschr. 2), ferner besondere Pünktlichkeit und Ausdauer im Chor (Vorschr. 5), was — wenn man bedenkt, daß die Mette um Mitternacht, die Prim um 6 Uhr früh abgehalten wurde — nicht zu gering eingeschätzt werden muß[3]). Die Sängerin hatte erst die Schwestern zu wecken, mußte dann vor allen im Chor sein und für die Verteilung der Bücher gesorgt haben (Vorschr. 4). Hierin war ihr eine der jungen Novizen behilflich. Diese „Kalendaria" sollte während der Laudes, sobald der Psalm „Laudate dominum" im Dormitorium gesprochen war, in den Chor eilen und dort die Bücher auf die richtigen Plätze legen, das Antiphonarium, das Psalterium, das Lectionarium und schließlich das „buch, do innen das venite exultemus domino" (d. h. die Venite Psalmen) geschrieben war; und zwar gehörten die Bücher auf das „pulpet", falls das Amt von zwei oder vier Schwestern gesungen wurde. Führte es eine Solosängerin aus, so hatte sie die Bücher auf deren Platz zu bringen (fol. 74b²)[4]).

Die Sängerin hatte mit den Schwestern im „revental" (Refektorium) den Gesang **einzuüben** (Vorschr. 11). Unterstützt wurde sie hierbei durch die Tischleserin, die „etliche stücke aus de(m) ordinarium der rüberick oder nottel[5]), die den(n) zu den zeiten aller meist notturftig werent zu wisen vorlesen solte" (fol. 104a²). Außerdem half ihr dabei die Novizenmeisterin, die den jungen Schülerinnen „das ampt

[1]) Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens, Heft II, und **Lucas-Holstenius**, Codex regularum, Bd. IV, S. 150 ff.; ferner vgl. Zentralblatt f. d. Bibliothekswesen, Bd. I.

[2]) Die Anfänge der einzelnen Vorschriften sind rubriziert und beginn n meist mit dem Wort „Item."

[3]) Vgl. F. **Vetter** in: Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. VI, 1906, S. 26, 42, 61, und **Pez**, Bibliotheca ascetica, 1725, Bd. VIII, S. 48, 176, 171, 273.

[4]) Diese Bemerkungen stehen in einem andern Kapitel, daher ist die Foliierung angegeben.

[5]) Alle diese Ausdrücke besagen nahezu dasselbe.

der totten, die zeit von unser lieben frawen, die teglichen vespern und psalmen" auswendig zu lehren hatte und mit ihnen die notwendigsten Gesänge übersingen sollte (fol. 65a¹). Wenn Stücke dem ganzen Konvent zu schwer gefallen waren, mußten sie nochmals einstudiert werden (Vorschr. 17), und mit säumigen Nonnen hatte sich die Leiterin im einzelnen abzumühen (Vorschr. 16). Für den Gottesdienst waren die Schwestern auf beiden Chören möglichst gleichmäßig zu verteilen (Vorschr. 22). Für den Solovortrag — es werden Quartette und Duette erwähnt (Vorschr. 8) — waren die Solistinnen von der Sängerin im voraus zu bestimmen (Vorschr. 7) und an einer Tafel in der Kirche anzuschreiben (Vorschr. 18). Dabei waren die Posten ohne Ansehen der Person zu besetzen; vom Dienst entbinden konnte nur die Priorin. Außer Krankheit war ein genügender Grund nur die Ausübung eines anderen Amtes, wie z. B. der Siechmeisterin. Auf der „taffel", die in der Kirche für alle sichtbar aufgehängt werden mußte, hatte die cantrix außer den Sängerinnen deutlich anzuschreiben, welche Messen oder sonstigen Gesänge ausgeführt werden sollten. Besonders war dies nötig bei Feierlichkeiten, die nicht zu den üblichen Ordensfesten gehörten, also nicht im offiziellen „nottelbüchel" verzeichnet waren, wie Totenfeiern und durch besondere Gelübde gestiftete Messen (Vorschr. 12 und 13). Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch von den besonderen Gesängen „an dem zinstag von unserm heiligen vater Sant dominicus" (fol. 75b¹)[1]). Die Feier von außerordentlichen Messen durfte die Gesangsmeisterin nur auf Geheiß der Oberin anordnen. Machte das Anschreiben der Cantorissa neben ihren sonstigen Verpflichtungen zuviel Mühe, so konnte sie sich von der Priorin eine Helferin erbitten. Meist übernahm das Amt dann die Leiterin des linken Chors. Die Tafel in die Kirche zu tragen, war die Aufgabe einer der jungen Novizen (fol. 75a²), die überhaupt als Übung möglichst oft zu den Chorämtern zugezogen werden sollten.

Die Sängerin hatte beim Gottesdienst beide Chöre zu leiten, sie hatte den Ton anzugeben und dirigierte mit einem Stabe (Vorschr. 9). Sie hatte darauf zu achten, daß Takt und Ton gehalten wurden (Vorschr. 9 und 12). Hatten sich die Schwestern verspätet, so sollte sie das Tempo, jedoch mit Maß, beschleunigen (Vorschrift 10). Mußte ein Teil wiederholt werden — so beim totum duplex, d. h. bei den höchsten Festen — dann hatte sie das Zeichen zu geben, ausgenommen bei der Antiphon über magnificat und benedictus, . . „des geleich auch beim All(elui)a so es nit von zwygen oder vo(n) viren gesung'en wirt" (Vorschr. 8). Wurde ein Fehler gemacht, so hatte sie ihn zu rügen und zu verbessern, und die Nonnen mußten ihr gehorchen und im Kapitel um Entschuldigung bitten (Vorschr. 24). Auch wenn sie selbst einmal etwa irrte, mußte ihr Befehl ausgeführt werden (Vorschr. 25). Sie dirigierte im allgemeinen vom rechten Chor aus, konnte ihren Platz jedoch auch wechseln, wenn sie auf dem linken Chor nötig war, dort Verwirrung entstanden war oder die Dirigentin an einer andern Stelle von allen besser gesehen werden konnte (Vorschr. 21). Die ziemlich kunstlosen Miniaturen der Leipziger Handschrift stellen sie dar, wie sie den Schwestern, die vor dem Chorbuch sitzen, den Takt angibt (s. das Faksimile).

Die zweite Sängerin hatte die Oberleiterin in allem zu unterstützen. Sie leitete den Chor nur, wenn sie den Wochendienst hatte, oder wenn sie die cantrix vertrat.

[1]) Vgl. auch H. Felder, a. a. O.

An ihre Stelle trat dann die Untersängerin (Vorschr. 26—32). Ferner bestand noch ein Nebenamt, das oft einer Novize übertragen wurde, der Posten der versicularia. Sie hatte alle Versikel und Responsorien zu singen, das „Benedicite“ vor Tisch und die Lektio „Sorores sobrie estote“ vor der Komplet. Ihres Amtes waren meist zwei Schwestern, die auch nach der Komplet das „Salve regina“ oder das „Ave regina“ zu intonieren hatten und nach diesen Gesängen noch allein den Vers „Dignare me“ anstimmen sollten (fol. 75²—76a¹).

Ich lasse nunmehr den Text des Kapitels folgen und habe zum Vergleich die entsprechenden Stellen aus der lateinischen Vorlage daneben gestellt. Obwohl die Datierung des Liber officiorum, dem sie entnommen sind, nicht feststeht, dürfen wir die Abfassungszeit doch früher als unser Ämterbuch, das aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (1458) stammt, annehmen. Der Liber officiorum ist für die Männerklöster des Dominikanerordens geschrieben; die Vorschriften, die sich auch in dem Kapitel des Sängers besonders auf die Pflichten des Priesters beziehen, sind hier fortgelassen. Es ist noch zu bemerken, daß die Reihenfolge der einzelnen Anweisungen in den beiden Büchern keineswegs übereinstimmt; für uns ist die der Handschrift des Johannes Meyer maßgebend gewesen[1]).

Der Sengerin ampt.

1 fol. 39b col. II

Den beden sengerin gehort zu von ampts wegen, daz sie die priorin sigen manen und und treiben, das man in dem closter habe die pucher die des gotlichen amptz wol corrigiert und in guter geschrift und were die priorin sumig in einem sollichem, so sollten sie die priorin rugen gegen den obren, also das man schuffe das daz gebesert würde. sie sond aber mit fleiß darzu tun das alle pucher mit sicherem ernst eigentlichen gebesert werdent, es sey in dem gesang, der notten, der worter, der puncten, der versen, und wie es genannt ist, und das mugent sie tun durch sich selber, ist sach das sy so getriben sint in sollichem sachen oder durch jeman andere, der es kon besunde durch die pruder des ordens, die da in sollichem wol geübt werden und das sol aber geschehen, mit | gunst und willen der priorin und jetweder sengerin sol die bucher auf irem chor, rein und suffer halten und etwan sie pesseren, so es not tut in den überzug, register und des geleich und die schloslein lasen besseren und die pucher auch lasen ein pinden, so das notturft fordert und die, die pucher unordentlichen halten und sie schedigent sond sie rugen in dem Capitel. Item sie sond auch fliß haben, daß sie das gotlich ampt von ausen wol wisent und ganz darinnen getriben

fol. 40a col. II

2

De officio Cantoris.

S. 167 17—

Officium Cantoris est sollicitare Priorem, ut totum officium bene correctum habeatur in Domo, et si negligens fuerit circa haec, apud maiores eum accusare, et laborare sollicite quod hoc faciat emendare.

Pertinet etiam ad eum libros Ecclesiasticos corrigere diligenter in cantu et verbis et punctationibus, et accentibus, et huiusmodi: vel per se, si scit, vel per alios si nescit, adhibita auctoritate Prioris;

et eosdem mundos servare, praeparare et reparare in camisiis et coopertoriis, et in ligaturis et male tractantes accusare.

Item debet respicere diligenter totum officium et firmare cordetenus, et maxime ea quae ad ipsum pertinent,

1) Der lateinische Text ist dem Codex Regularum des Lucas-Holstenius, Bd. IV, S. 167 ff., entnommen. Die Reihenfolge des lateinischen Textes ist aus den Seiten- und Zeilenangaben, die am Rand stehen, ersichtlich.

sigent besunder in den dingen, die irem ampt zu gehort, als den solchs geschriben ist, an mengem end der nottel und sust an andern bucheren und in aller sunderheit, das sie wisent die ding, die hie von irem ampt geschriben sint, die doch an der notel und an andren pucheren nit als volkomenlichen ge-
3 schriben stand. Item sie sond bestelen, das man habe zwo oder me armarien, do man
fol. 40a col. II die bucher tu | gehalten, und das man sie zu
4 rechter zeit herußtrag und wider ein. Item die processionsbuchlein sond sie umbteilen den
5 swestren, so man sie zu prauchen hat. Item irem ampt gehort zu, das jecklich anfahe die ding des gotlichen amptes auf irem chor, so es sich also ergibt und dabey so horet innen zu, das sie alwegen schnel zu dem gotlichen ampt kommen, für die andren swestren und auch pis an das end da belibent, das man ir
6 do nit sy mangeln. Item sie sond die slafenden swestren und die lauen munderen und mit zeichen manen zu singen und got zu loben und auch etwan sollich mit gutigkeit zu dem
7 buch furen. Item jedweder sol die antiphen enphelen den swestren anzufahen in irem chor, des gelichen alle die ding, die zu singen oder zu lesen sint, und aber solche uß der notel noch auß der taffel nit beschriben ist. wer das tun sige sollent die sengerin enphelen
8 jeckliche in irem chor. Item jetweder sol
fol. 40b col. I auf irem chor die anti|phen wider anfahen außgenommen die antiphen uber magnificat und benedictus, so es duplex ist, oder totum duplex, des geleich auch das Alleluia, so es nit von zwygen oder von viren gesungen wirt.
9 Item sie mogent etwan erhochen ir stymen, so sie merckent das der Convent zu fast abgat, und etwan zeichen geben mit der hand oder mit der zeigen auf das buch, so man die pausen nit enhielte oder was do gesungen oder gelesen wurde nach unordnung.

10 Item wen es were, das von versumnus die swestren zu spat aufstundent zu der meten, so mochten sie darzu tun, das die meten dester schneler volpracht wurde doch zimlich mit bescheidenheit.

Von dem großen fleiß den die sengerin des rechten chors zu manigfaltigen dingen haben sol,

11 Das ander: Item der sengerin des rechten chors gehort in aller sunderheit zu,

secundum quod notata sunt in diversis locis, et rubricis et in notula praesenti, quae continet multa quae alibi minus plene sunt notata.

Item oportet procurare quod aliquod armarium habeatur in Choro vel Sacristia, vel alibi, prout videbitur locus magis idoneus deputatus ad hoc, in quo libri omnes de Choro reponantur: praeter libellos processionales. Item ad officium eius pertinet facere officium, cum hebdomada pertinet ad chorum dextrum et semper ita cito venire ad officium et maxime in septimana sua, quod in principio inchoationis sit, et ita continue, et finaliter ibi manere, quod ex eius absentia non sit defectus in aliquo. Item debet excitare dormientes in Choro et torpentes incitare ad cantandum, et psallendum et interdum eos ad librum ducere, ad melius cantandum, et maxime in Festis devotioribus. Item Antiphonas in Choro suo imponendas debet injungere, similiter omnia cantanda, vel legenda, quae ex Ordinario, vel tabula non sunt determinata a quo debeant dici, debet imponere in hebdomada sua. Item Antiphonas de Choro suo debet reincipere, praeter Antiphonas super Magnificat et Benedictus in Duplicibus et totis Duplicibus. Similiter Alleluja in Missa in hebdomada sua, cum cantatur a pluribus. (S. 168 I 63—II 10)

Item inchoare Psalmum ex parte Chori sui modo mediocri, et tenere tonum et exaltare vocem, tam in Psalmis quam in aliis, quando nimis demittitur, et facere signa cum manus percussione ad pausas in Psalmis, vel Hymnis, et aliis huiusmodi facescendis distincte cum notabiliter confunduntur. —

Item quando tarde surgitur ex errore ad Matutinas facere festinare officium, et abbreviare lectiones [(et ad illos qui confundunt pausas, interdum accedere, ad corrigendum eos sine strepitu manuum, et ira, sed cum pace et honestate, ne correcti perturbentur, et adstantes offendantur).[1] (S. 168 II 17—19; (11—15))

Item ipsius est procurare apud Praelatum, quod aliquae rubricae de officio, quae (S. 167 I 59—67)

[1] Die eingeklammerten Stellen sind mit dem Text des Ämterbuches nicht wörtlich übereinstimmend.

das ſie vor ale ander ſweſtren ſundrigen guten und ernſtlichen fleiß habe zu dem gotlichen [fol. 40b col. II] dienſt und dar umb ſol ſie die | priorin vil manen, das ſie laſſe in dem revental leſen die ruberick aus der nottel die ſunder not zu wiſen ſint von dem gotlichen ampt und auch die ding, in dem die ſweſtren nit als wol getriben ſint, alſo do iſt das ampt der letzten wochen in der faſten und auch etliche ander zeit, das ſol geſchechen offt in dem jar, ſo die ſengerin duncket, das notturftig ſige, und die ſweſtren gemeinlichen by einander zu refental ſigen.

[12] Item ſo dem Convente oder den ſweſtren gebet von den obren wird enpholen zu volbringen ſo ſol die ſengerin die zal des gepetes an ein briflein ſchriben und es ufſchlachen an ein offen ſtat des chores oder wo es ſie gut duncket, alſo das die ſweſtren wiſſent, was ſie ſchuldig ſigent und auch wiſent, wen ſie es volpracht habent und ſol mit fleiß darzutun, das es ſchnel volpracht werd. iſt ſach das der ganz Convent etwas ſchuldig iſt mit einander zu verpringen, es ſige mes zu [fol. 41a col. I] ſin gen oder pſalter oder pſalmen zu leſen in dem chor oder refentel oder an welchen ſteten es were, und wie das gepet genannt were, das die ſweſtren mit einandern ſchuldig ſint zu tun, das ſollichs gewislichen und ſchnelicklichen volpracht werde und mag auch die ſengerin es anzeichen, das es volpracht ſige, ſo es volpracht iſt, alſo das man gewiß ſige.

[13] Item wer ſach, das daß cloſter hete von gepot oder von verheiſener gelupte wegen zu begen etlich hochzeit oder gedechtnus etlicher heiligen oder jarzeit oder gedechtnus etlicher toten zu ewigen zeiten mit ſundren meſen oder gepet wie das genant iſt, das der orden gemeinlich nit hat, ſo ſol ſie ſollichs anſchriben an die pucher an die ſtat do ſolche ſtan ſol.

[14] Item ſie ſol auch die form des prieffs machen ſo ein perſon des cloſters iſt von todes wegen abgangen, alſo das den ſollichs ſnele werde [fol. 41a col. II] geſant zu den andren cloſtern, das man | für die ſele pite und des geleich ſol ſie ſolliche zedel enphahen und die laſen leſen von der ſweſter die da kalendas liſt. vor dem ſo ſie ſprechen vil „Commernoracionem fratrum et ſororum et cetera". die form des zedels ſol alſo ſein „auf den tag iſt verſchiden die perſon in dem cloſter".

[15] Item ſie ſol auch die zedel ſchriben, die man ſenden iſt in ander

magis sunt necessariae ad sciendum, legantur in Refectorio interdum, maxime quando Fratres plures intersunt; et similiter illae, quae habent maiorem difficultatem, et minus sunt usitatae, ut sunt illae, quae pertinent ad tres dies lamentationum et similes, legantur instantibus diebus, ad quos pertinent.

[S. 167 I 45—53] Item ipsius ponere interest in aliqua cedula, quae affigenda est parieti in Sacristia in loco apto, numerum Missarum, et Orationum, quae injunguntur in Capitulo, vel a majoribus cuilibet Fratri, vel Conventui, ut Fratres sciant ad quid tenentur et quando solverunt totum, et de Missis quae debentur a Conventu specialem curam debet habere, ut solvantur quam cito commode fieri potest (et facere memoriale de solutis).

[S. 167 I 54—59] Item quando emanat aliquod mandatum, quod fiat aliquod Festum, vel memoria alicuius Sancti, vel alicuius defuncti Anniversarium vel memoria alicuius animae perpetuo per Orationem aliquam in Missa, debet hoc inserere per scripturam in libris in suis locis.

[I 67—II 2] Item ad ipsum pertinet formare litteras, quae interdum ad alia loca mittuntur pro suffragiis impetrandis, et procurare per quem mittantur. Forma autem hujusmodi litterarum est talis: „Tali die obiit Frater talis in tali conventu." Similiter recipere hujusmodi litteras quando mittuntur aliunde, et tradere eas ei, qui legis kalendas, ut eas recitet in Conventu ante illud: „Commemoratio Fratrum et Sororum etc." (similiter in rotulis qui mittuntur interdum pro suffragiis scribere. Et scribi solet hoc modo. Titulus Fra-

kirchen zu verkunden die kirchwihe und an der hochzeit, die sibend trisigesten und jarzeit.

16 Item wer do hat zu übersingen oder zu lesen, das sol sie mercken und den zu rechter zeit und stat sol sie sollichen behilflich sein und wele sumig werent zu sollichen so möchte sie die priorin manen, das sy die selben darzuhielte, 17 das sy vas geflisener werent. Item so die swestren mit einander sand ubersingen als die constitucion das weist, und merckte die sengerin, das daß gesang den swestren zu swer were, so mochte sy mit den swestren das also offt ubersingen, also das es den swestren 18 wol kund wurd. Item ir gehört zu die tafel zu schriben, es were den, das die priorin | ir zu einer leichterung einer andern das selb enphele und zu einem sollichen sol man haben ein gute tafel und auch in guter geschrift sol man schriben das darein zu schreiben ist, und sol die tafel schreiben nach der form und weiß als den in dem anfang des kallendenbuch das geschriben ist. doch mit solcher unterscheid als das frewlichen personen zugehort, und auch das sy pey zeiten geschriben werd, das da kein sumnus geschehe und sol alle swestren anschreiben on ansehen der personen, es were den das die priorin des etliche uberhube von etlichen emptern und redlicher rechter sachen wegen. doch sol sy das mercken, so die obren das gotlich ampte zu den hochzeiten nit volpringen möchten, das sy den solche furneme tapfere swestren schreiben zu demselben ampt, die es loblichen und wol volpringen konent, wan das gottlich ampt zu hochzeiten, so es totum duplex oder duplex ist, ist nicht leichtlichen einer jecklichen zu enphelen, so es die obren nit tun wolent oder mugent, besunder den furnemsten in dem leben, wis|heit und tugentricheit, und die da sigent von den elsten und bewertesten und auch vormals priorin oder suppriorin in dem orden gewesen sint. die swestren die von unmacht oder unwisenheit oder mit urlaub der obren etliche empter nit sint volbringen, sond sich in andren empteren also uben und sol man sy so offt dar schreiben, das etwas geleicheit da geschehe und wen es geschiht, das ein swester geschriben ist, etwas zu volpringen und sy den gehindert wirt von kranckheit oder von ander redlicher sach wegen, sol sy das der sengerin sagen, das man ein andre darzu schreib und wen sy ist utwandlen in der tafel, so sy dem

fol. 41 b col. I

fol. 41 b col. II

trum praedicatorum talis loci: anima ejus, et animae omnium fidelium defunctorum requiescant in pace. Oravimus pro vestris, orate pro nostris. Die tali fuit rotulus apud nos.) Item debet auscultare Fratrem qui voluerit, qui habet aliquid legere, vel cantare, loco, et tempore ad hoc assignato. Et etiam si fuerint aliqui rudes in his, debet eos per Priorem facere corrigi. Interdum etiam cum occurrunt novae historiae, vel alia ad cantandum difficilia, debet convocare Conventum hora qua videbitur Priori, ut communiter cantus hujusmodi praevideatur et repetatur.

S. 167 II 8—20

Item ipsius interest facere tabulam semper, nisi forte ad alleviationem ejus alii injungatur a Priore. Debet autem ipso procurante haberi tabula bona et ad hoc officium apta, et de littera bona, per illum, qui eam scribit, vel alium sibi ad hoc assignatum, (et ita tempestive, quod in Sabbato legi possit cum Kalendis post lectionem de Constitutionibus, vel de Evangelio illa tabula, quae est pro septimana; illa vero quae fit pro Festis, et aliis diebus in mensa praecedentis diei.)

S. 167 II 16—27

Debent autem omnes absque acceptione personarum scribi ad officia tempore suo, qui possunt, et sciunt ea facere; nisi forte aliquibus ex causa de licentia Prioris parcatur quoad aliquod officium. — (Item ipsius interest in hebdomada sua cum Praelatus non vult, vel non potest facere officia, quae ad eum pertinent, et est praesens, de consilio ejus imponere alicui alii hujusmodi officia. Si autem non est praesens, vel ei loqui non poterit, debet alicui injungere, quod faciat officium: hoc observato, quod hujusmodi officia semper injungantur personis senioribus, et qui sciant ipsa facere competenter.)

II 27—31

S. 168 II 31—40

Qui autem ex impotentia, vel ignorantia vel de licentia non facit illa officia, debet sic in aliis recompensare, quae potest facere, et ad illa scribi, ut fiat aequalitas qualiscumque. Cum autem post tabulam scriptam aliquis de Fratribus scriptis in ea debet recedere vel infirmatur, vel alias habet causam rationabilem, quare non potest facere illud, ad quod scriptus est: debet hoc notificare cantori, qui debet tunc alium scribere loco ejus. Quotiescumque immutat aliquid

S. 167 II 34—48

Convente vorgelesen ist, so sol sy sagen der, die sy in geschriben hat und auch der, die sy ußgetilget hat. 19 So die swestren nit gegenwortig sind zu volpringen ir ampt und die sengerin nit geschriben hat jeman solchs zu volpringen, so sol sy das volpringen durch sich selben oder durch ein andre und | jederman sol ir gehorsam sin in eim solichen, und wele da sumig werent, sollte sy rugen in dem Capitel. (fol. 42a col. I) 20 Ein swester, die da tut ein ampt vier tag dazu sy geschriben ist durch die wochen und darnach gehindert wirt von redlicher sach, daß sy es nit mag volpringen, so sol man es von ir auf nemen als hete sy die wochen ußpracht. were sach das die Priorin ordentte, das man ein swester schribe an ein ampt zu volpringen durch eine oder zwu wochen oder ein monet oder me, das nit gehort zu dem gotlichen dienste, als zu dienen den siechen oder in der kuchen oder des geleich, das sond die tun nach gelegenheit der sach mit fleiß, als in das den besolhen wird. 21 Die tafel sol man tun und hencken an ein offen stat in dem chor, also das man daran muge sehen was zu tun sey einer jecklichen und sol auch nit tilgen die geschrift der vorgangnen wochen, bis das geschriben ist die kunftig wuchen.

22 Item die sengerin des rechten | chors von not wegen irs amptes mag wandeln ir stat und stul und mag jetzt stan oben denn unden, jetzt in dem groseren Chor jetzt in dem minren und auch mag etwan hin uber gang in den lincken Chor so das grose not und nutz fordren ist. (fol. 42a col. II) 23 Item sy sol auch bewaren mit rat der priorin das auf beden koren sigent swestren, die da konnent singen und lesen, also das da nit sige merckliche ungeleichheit, und wen es sich also ergibet, das von ungegenwurtikeit der swestren auf einem kor me sint den auf dem andren, so sol und mag sy etlichen ein zeichen geben, das sy gangen von einem chor zu dem andren und in sollichem sol man ir gehorsam sein, es were soch zu tun umb ein zeit oder umb ein tag oder soch me. 24 Item so man meß sol singen, die man nit hat zu singen weder von ordens wegen noch von der selben zeit des gegenwurtigen tages, noch von keiner andren sachen wegen, sol sy nit lasen singen auß irem eigenen heisen, besunder von geheiß wegen der priorin. | 25 Item das sy den collectarium und die absconß oder latternen der sige zu rechter (fol. 42b col. I)

circa tabulam post pronunciationem ejus, debet notificare illi qui scribitur et illi qui deletur. Porro defectu Fratrum qui desunt, nec alios posuerunt loco sui, debet supplere authoritate sua per se, vel alios, et omnes debent eidem in hoc obedire: et facientes defectus, debet tempore suo in Capitulo proclamare. Frater qui per quatuor dies facit officium ad quod scriptus est, et postea impeditus non potest residuum facere, septimanam fecisse reputetur. Si Prior ordinaverit, quod aliqui Fratres scribantur in tabula per septimanam vel quindenam, vel mensem, vel amplius ad aliqua officia, quae non pertinent ad Ecclesiam: ut est servire infirmis, vel in hospitiis et hujusmodi. faciendum est secundum modum quem dixerit, et de personis, et de tempore. (S. 16 II 48–)

Tabula vero scripta collocanda est in Sacristia vel in alio loco idoneo eminenti, et aperto ut possint ibidem legere, qui eam non audierint.

(Circa sedes.) Item ad ipsum pertinet stare in Choro dextro, potest tamen causa officii mutare sedem et stare modo supra, modo infra, modo in Choro majori, modo in Choro minori, et quandoque transire ad sinistrum. (S. 1 II 68–)

Ad ipsum etiam pertinet sic providere cum consilio Prioris utrique Choro de Fratribus, qui sciunt legere et cantare, quod non sit inaequalitas notabilis. Cum autem propter absentiam Fratrum aliquando Chorus alter minis est vacuus, debet innuere aliquibus de alio Choro, ut ad alterum se transferant, et illi debent in hoc obedire eidem: vel horum, vel ad diem, vel plus faciendum quod ipse ordinaverit. (S. 1 I 20–)

Item Missas, quae non debentur, vel rasione diei, vel ordinis, vel alicuius injunctionis, non debet dicere pro arbitrio suo in Conventu, sed cum consilio Praelati. (S. 1 I 56–)

Item Sacerdoti in Festis praecipius deferre versicu- (S. 1 II 15)

zeit bestelen die das ampt tut und auch den versickel vorsag, den sy singen sol vor der

26 laudes. Item der sengerin hort zu, das sy die irrung des kores furkome, und wer da irtum machet in dem chor sol sy das besseren, es sige in singen oder in lesen und was zu dem chor des gotlichen dienstes hort, als neigung und uber die form prosternaciones, sitzen oder stan, und was des gleichen ist.

27 Item man sol ir gehorsam sein in dem regieren des chors, wer auch daß sy ein wenig irete, so die irrung nit schedlich were, aber doch so wol man sy rugen in dem Capitel, so sy irren ist oder machte die andren zu irren.

28 Von der sengerin des lincken chors und von den undersengerin der beden chor,

Das Dritt: Der sengerin des lincken kors gehort zu, daß sy der sengerin in allen sachen die da gehorent zu dem gotlichen ampt behilflich sige mit truwen und was gesprochen | ist von der sengerin des rechten chors, das sol sy verbringen in irem chor, als vil ir das zugehort.

fol. 42b col. II

29 Item si mage der andern sengerin helffen die tafel schreiben oder sy mag sy selber schreiben, .so die wuch in irem chor

30 ist, oder wie es die priorin ordenet. Item so der linck chor mangel hat an singenden swestren und der recht chor vil het und vol ist, so mag sy der andren sengerin ein zeichen geben, das sy etliche swestren zu ir uberhin

31 sende. Item die sengerin des lincken chors sol nit regiren den gantzen conventen, so die sengerin des rechten chors gegenwurtig ist, es wer denn die wuch auf irem chor, oder es wer den auch sach, das da wolte merckliche irrung aufstan, so mochte sy sölliches tun, aber die sengerin des rechten chors mag es tun zu allen zeiten, so es sy gut und nutz duncket.

32 Item dieselb sengerin des lincken chors sol der andren sengerin gefolgig sein auch in zwiselhafftigen dingen, so sol sy es nit wider|sprechen, sunder sol es lasen in dem

fol. 43a col. I

33 Capitel gepessert werden. Item so die sengerin des rechten kors nit gegenwurtig ist, so sol sy gantz volbringen, das ir geschriben ist, und auf iren kor gan, so die wuch do ist, des geleich herwider sol die sengerin tun oder einer andern befehlen.

lum, quem oportet dicere ante Laudes. Ipsius etiam est corrigere errores inquocumque errent, sive ab aliquo, sive a Conventu, sive in legendo, sive in cantando, sive in annexis Officio: ut sunt inclinationes, prostrationes, genuflexiones, sessiones, stationes et similia, (in quocumque loco praeterquam in Refectorio, in lectione, et super hujusmodi facere proclamationes.) Ipsius autem correctionem omnes sequi debent, etiam si erret, dummodo error non sit intollerabilis, et obedire ei in his, quae pertinent ad officium, licet proclamandus sit in Capitulo, et corrigendus super his, in quibus erraverit.

II 40—52

De Officio Succentoris.

Officium Succentoris est respicere diligenter, quae praedicta sunt de officio Cantoris, et circa ea, quae dicta sunt de libris et scriptis sollicitare cantorem, et juvare eundem diligenter: et quae ad se pertinent de illo titulo memoriter retinere (et studere in Officio diligenter, et firmare cordetenus et de distributione librorum in suo choro executioni mandare). Item pertinet ad eum juvare Cantorem circa tabulam faciendam, vel ipsam facere pro septimana sua, vel semper, si a Priore fuerit ordinatum. Cum autem Chorus suus nimis a Fratribus vacuus fuerit, si in alio abundant, potest innuere Cantori, ut aliquos mittat ad Chorum suum.

II 53–60

(60—65)

S. 169 I 4—7

Ipsius autem correctionem etc., in quantum pertinent ad Chorum, et septimanam suam, hoc excepto, quod correctiones et directiones in Officio non pertinent ad eum super totum Chorum, sed solum supra Chorum suum, nisi tempore hebdomadae suae, praeter errores intollerabiles, quos semper potest corrigere Cantore non corrigente. Ad Cantorem vero pertinet illa omni tempere, quando sibi videtur expedire. Item ad ipsum pertinet acquiescere Cantori in dubiis, et etiam si male corrigat, vel dicat non debet ei contradicere in Choro, sed corrigi debet in Capitulo. Item, quando Cantor non est praesens, debet supplere vices ejus, et transire in ejus septimana ad Chorum ejus, et e contrario, quando Succentor, vel non habetur, vel non est praesens in Choro, debet Cantor facere pro eo,

S. 169 I 16—40

34 Item so die priorin undersengerin machen ist uff dem rechten chor und uff dem lincken, so sond die selben zwu undersengerin stathalten jetwederer auf irem chor der obersengerin ampt, so sy nit gegenwurtig sint, aber so sy gegenwurtig sint so sond sy inen behulflich sein mit anheben zu etlichen zeiten, und in allen andren dingen, nach dem als denn die priorin solchs ordenen ist.

vel alii committere ut suppleat vices ejus. Cum autem constituuntur aliqui adjutores Cantoris, vel Succentoris, vel utriusque; eorum interest supplere vices eorum cum desunt, et cum praesentes sunt juvare possunt eos, si in quibus fuerit de consilio Praelati ordinatum.

An das Ämterbuch schließt sich noch ergänzend „das buch der ersetzungen“, das über einzelne Feierlichkeiten im Kloster berichtet. Auch darin werden die Aufgaben der cantorissa mehrfach berührt, so bei der Aufnahme der Novizen oder beim Weihnachtsfest.

Wie allgemein der Posten der cantrix in den Klöstern verbreitet war, erfahren wir aus den zahlreichen Chroniken. Am bekanntesten sind die Berichte aus den Dominikanerinnenklöstern; daneben finden wir aber auch das Amt in Benediktiner-, Franziskaner- und Brigitten-Nonnenklöstern und nicht zuletzt bei den Kanonissen erwähnt [1]). Ähnlich wie in unsrer Handschrift lauten die Vorschriften für ein Benediktinerkloster der Bursfelder Kongregation: Ceremoniae sanctimonialium ord. sancti Benedicti [2]). Hier handelt das VI. Kapitel „de cantrice et succentrice“. Unter der überaus großen Zahl seien hier nur einige der berühmtesten cantrices genannt. Im Kloster Töß (bei Winterthur) waren Mechtild von Klingenberg und Mechtild Swidibrin „obresti sengerin“ [3]). In Unterlinden (in Colmar) unterrichtete Schwester Hedwig von Steinbach sehr fleißig im Gesang beim Gottesdienst [4]). Gertrud von Colmar verwaltete das Amt der Untersängerin viele Jahre hindurch; „sie richtete ihr Bemühen darauf, daß alle Schwestern einheitlich ... Gott singen und spielen möchten“ [5]). Ähnliches wird von Adelheid von Torolzheim in Unterlinden berichtet und von Mechtild von Epfig, die dort über 30 Jahre cantorissa war [6]). In Kirchberg versah Mechtild von Nagelt lange das Amt der Sängerin [7]), in Schönensteinbach Clara von Oesteren. Das Kloster Engeltal stand sogar unter der Leitung der Rotterin Alheit, der Saitenspielerin, die König Andreas von Ungarn seiner Tochter Elisabeth als Reisebegleiterin mitgegeben hatte. Im Kloster Reichenect wirkte ihre berühmte Schülerin, die Gesangsmeisterin Hailrat. Diese kleine Zahl bekannter cantrices mag vorerst genügen [8]).

---

1) Vgl. Schmitz, a. a. O. S. 755 ff.; Binder, Geschichte der bayrischen Brigittenklöster, 1896, S. 178; Arend, Liber ordinarius des Stiftes Essen, herausgegeben in den Beiträgen des historischen Vereins der Stadt Essen.

2) Staatsarchiv Hannover, Ms. Z. 5, saec. XV, fol. 31 sq.

3) F. Vetter, a. a. O. S. 45.

4) Pez, a. a. O. S. 102. Vgl. auch Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens, Heft 11, 1916.

5) Pez, a. a. O. S. 90; hier ist das einzige Mal von „spielen“, also Instrumentalmusik die Rede.

6) Pez, a. a. O. S. 220 und S. 264.

7) Roth in der Zeitschrift Alemannia, Bd. XXI, 1893, S. 115.

8) K. Schröder in Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 1871, Heft 108, S. 9, 27 und 30; ferner F. Vetter, a. a. O. S. 37, 45, 48, 92; Pez, a. a. O. S. 103 f., 262; Roth, a. a. O. S. 107, 115, 141; Schmitz, a. a. O. S. 582 ff.; Sulzer, in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Bd. 26 (1903), Heft 2, S. 89.

Bei den in den mystischen Schriften beliebten Allegorien des geistlichen Klosters findet die Sängerin auch stets Erwähnung. In dem Traktat „die Gemachelschaft Christi mit der Seele“ heißt es: „Danckperkeit ist sanckmeisterin / Andachte ist der kore“[1]). Am reizvollsten hat es wohl Mechtild von Magdeburg in dem „Licht der fließenden Gottheit“ gesagt, in den Versen, die den Schluß unsrer kurzen Ausführung bilden sollen[2]):

„Sangmeisterin ist Hoffnung
Mit Demut und Andacht,
Daß im Gesang vor Gott
Des Herzens Unmacht
So schönen Klang gewinnt,
Daß Gott die Noten nimmt,
Die in dem Herzen klingen.
Wer so mit ihr will singen,
Der hat die rechte Minne
Zum süßesten Gewinne.“

1) München, Hof- und Staatsbibl. Cod. germ. 509 (1461), fol. 364 b und 519 (1454), fol. 269 b.
2) Herausgegeben von Gall Morel in: Reliquien des Mittelalters, Bd. V, 1869, S. 446.

Die Bewerber um das Freiberger Kantorat (1556—1798)

Von

Georg Schünemann, Charlottenburg

Unter den großen Musikplätzen Sachsens stand Freiberg Jahrhunderte hindurch mit an erster Stelle. Bedeutende Musiker der Zeit wirkten neben hervorragenden Männern der Theologie, des Schulwesens und Bergbaus, und die Freiberger Bürger wie der Rat der Stadt bewiesen ein so hohes Verständnis für die Musik, daß in der alten Bergstadt auch die Musik zu Ehren kam. In Freiberg wurde vielleicht noch mehr Musik getrieben als in andern Städten. Kamen doch zu den Stadtpfeifern, Schulchören, Kantoren und Organisten noch Forstpfeifer, Bergsänger und Bergmusiker hinzu, die bei den verschiedensten Festen und Gelegenheiten aufwarteten[1]). Über alle diese in das Leben der Stadt tief eingreifenden Musikorganisationen wird eine später zu schreibende Stadtmusikgeschichte zu berichten haben, die auch die engere Tätigkeit der Organisten und Kantoren klarstellen wird.

Seit Christoph Demantius in Freiberg eine weitreichende künstlerische Wirksamkeit entfaltet hatte, galt das Kantorat als das beste nach Leipzig, und viele Musiker von nah und fern bemühten sich, zu dieser Stelle zu gelangen. Die Einkünfte standen durch reiche Legate und viele Akzidentien auf guter Höhe, während die Stadt selbst als die reichste und angesehenste unter den erzgebirgischen Bergstädten eine besondere Anziehungskraft übte. Kein Wunder, daß sich Kantoren, Kapellmeister und andere Musiker bei einer Vakanz auch dann meldeten, wenn sie an andern Plätzen bereits einen sicheren Posten gefunden hatten. Hinzu kam, wenigstens von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, der große Ruf, den Hammerschmiedt's Freiberger Wirken bei sächsischen Organisten und Kantoren gefunden hatte. Von Freiberg aus gründete sich sein Ruhm, dessen Verbreitung sich erst übersehen läßt, wenn man einmal sächsische Archive, Kantoreien und Kirchenmusikbibliotheken in größerer Zahl aufgesucht hat. Noch heute gibt es da kaum eine Stadt oder ein größeres Dorf, wo sich nicht Spuren Hammerschmiedt'scher Werke nachweisen ließen. Alle diese Momente wirkten zusammen, um die Freiberger Kirchenstellen besonders begehrenswert zu machen, und so fanden sich denn die verschiedensten Musiker ein, die in Freiberg ihr Glück suchten: neben unbekannten Studenten bewährte Kantoren und Organisten, neben jung aufstrebenden Kräften von der Tatkraft eines Doles und Scheibe berühmte Musiker wie Borberg und Fasch.

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in der Kretzschmar-Festschrift, „Freiberger Bergmusiker".

Von diesen Bewerbungen sind uns die Akten vom Beginn des 17. Jahrhunderts an ohne große Lücken erhalten geblieben[1]). Zunächst haben sie lokalgeschichtlichen Wert. Aber daneben geben sie Beiträge zur Musikerbiographie, zur sächsischen Kulturgeschichte und auch zur Kenntnis der Schülerkreise und Musikschulen, die sich an das Wirken berühmter Musiker anschließen. Diese Bedeutung der Akten berechtigt vielleicht dazu, mit einem Teil der Nachrichten im Zusammenhang bekannt zu machen. Dabei beschränke ich mich auf das Material, das für die Besetzung des Kantorats vorliegt; denn die Bewerbungen um den Organistendienst am Dom, an Nicolai, Petri und Jacobi bringen in der Hauptsache Musiker, die für die allgemeine Musikgeschichte keine Bedeutung erlangt haben, während Ausnahmen, wie die Meldungen von Hammerschmiedt und Dehne, von Joh. Ad. Scheibe und Bach'schen Schülern, von mir bereits früher mitgeteilt wurden[2]).

Daß sich unter den Bewerbern viele Schüler Freiberger Kantoren und Organisten befinden, erklärt sich aus der großen Zahl der Musiker, die in Freiberg das Gymnasium besucht hatten und später wieder in die Stadt der Schuljahre und der ersten musikalischen Erziehung zurückkehren wollten. So meldeten sich, außer den später ausführlicher genannten Kantoratskandidaten, Schüler von Christoph Demantius (Georg Werner aus Bresnitz bei Colditz), von Erselius, Christoph Springer und Andreas Hammerschmiedt (Samuel Perholtz aus Döbeln und Daniel Böttiger aus Freiberg, die beide in Zittau ihre Ausbildung erhielten). Andere Bewerber beriefen sich wieder auf musikalische Studien bei Johann Kuhnau (Elias Lindener) und Jacob Prätorius (Christian Schneider aus Dippoldiswalde), bei Alexander Hering und Jakob Beutel (Wenzel Hirschl aus Dresden), bei Weckmann und Daniel Vetter (Christian Hennig aus Leipzig) und schließlich auch bei Sebastian Bach (Johann Adolph Scheibe, Theodor Gerlach und Sigemund Freudenberg[3]). Unter den Meldungen zum Kantorat begegnen Schüler von Heinrich Schütz, Christoph Bernhard, Strungk, Schelle u. v. a. So zeigen sich überall die Zusammenhänge mit unsern großen Organisten, Kantoren und Kapellmeistern, und es zeichnen sich die Grundlagen der älteren kirchenmusikalischen Kultur ab.

Neben Hinweisen auf berühmte Musiker bringen die Akten vor allem biographische Nachrichten. Sie fügen bekannten Daten neue hinzu, berichtigen oder ergänzen und geben außerdem wichtige Einzelheiten und Zusammenhänge, die bisherige Quellen wesentlich bereichern. Es sind deshalb die biographischen Notizen kurz

---

[1]) „Acta Die Wiederbesetzung des Cantorats bey der Stadt Schule allhier zu Freyberg betr. vom Jahre 1593 bis 1699, und vom Jahre 1744 bis 1822", Freiberger Rats-Archiv Abt. VIII Sect. II Nr. 1. 2.

„Acta Die Besetzung des Organisten Dienstes an der Dom-Kirche zu Freyberg betr. vom Jahre 1655 an", Abt. II Sect. I Nr. 42 b.

„Acta Die Besetzung des Organisten Dienstes an der Kirche zu St. Petri in Freyberg vom Jahre 1634 an betr.", Abt. II Sect. I Nr. 20 b. (Zur Zeit nicht aufzufinden.)

„Acta Die Bestellung des Organisten Dienstes in der Kirche zu St. Nicolai betr. vom Jahre 1630 an", Abt. II Sect. I Nr. 20 a.

[2]) „Beiträge zur Biographie Hammerschmiedt's" (Sammelbände der IMG XII S. 207 f.) und „Neue Attestate Seb. Bachs" (Liliencron-Festschrift).

[3]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich ein paar Druckfehler berichtigen, die in der Liliencron-Festschrift stehen geblieben sind. S. 292 im Attest von Seb. Bach muß es heißen: „worein" (statt „woran"), S. 293 bei Freudenberg „legalen" (statt „legaten"), ebd. beginnt Gerlach's Brief: „mich aber so wohl" mit einer Auslassung nach „Altenburgk".

aus den Bewerbungen zusammengezogen, wobei Namen, die in Eitner's Quellenlexikon fehlen, ein * bekommen haben.

Das Material führt auch in die Fragen über allgemeine und besondere Ausbildung der Kirchenmusiker im 17. und 18. Jahrhundert. Bei den Kantoren läuft der Weg in der Regel vom Gymnasium zur Universität, wo neben Jura und Sprachwissenschaft mit Vorliebe Theologie getrieben wird. In diese Universitätszeit fällt die Entscheidung über den eigentlichen Beruf. Meist ist die Musikliebe so groß, daß gleich mit allen Mitteln ein Kantorat gesucht wird. Nicht immer ist eine Empfehlung zur Hand oder eine geeignete Stelle frei. So führt der Weg oft über eine Schulstelle, zu der sich das Organistenamt gesellt, oder auch über ein Konrektorat. Andere kommen vom Kantorat zur Pfarrstelle. Seltener ist der Sprung von einem rein musikalischen Posten, etwa bei einer Kapelle, zum Kantorat, da ja auch in Freiberg der Kantor als Collega quartus seine Schulstunden zu geben hatte. Dieser Zwang zum Schuldienst war manchem Musiker eine Fessel, und verschiedentlich baten Bewerber wie Goepffert oder Fasch darum, man möge ihnen Lateinstunden erlassen und dafür das Gehalt kürzen. Aber der Freiberger Rat ging auf diese Vorschläge, die an andern Stellen besseren Erfolg hatten, nicht ein. Er hielt an der alten Überlieferung, die dem Kantor von vornherein Ansehen in Schule und Stadt gab, bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts fest. Bis in diese Zeit hinein können an dieser Stelle allerdings die Kantoren nicht gut verfolgt werden, obwohl gerade Freiberg auch im 19. Jahrhundert noch in August Ferdinand Anacker einen weithin bekannten Musiker zu seinen Kantoren zählte. Er wurde unter einer ganzen Reihe von Bewerbern, zu denen auch Carl Dankegott Kretzschmar, der Olbernhauer Kantor und Vater Hermann Kretzschmar's, gehörte, am 8. Oktober 1821 gewählt. Als Grenze ist hier das Jahr 1798 genommen, einmal, da die Bedeutung der komponierenden Kantoren mit dieser Zeit zurückgeht, und dann auch, weil die neue Zeit die Kirchenmusik nicht mehr vor die altgewohnten Aufgaben stellt. Außerdem ist die Orientierung über das 19. Jahrhundert an der Hand der Akten ohne Schwierigkeiten möglich.

Freibergs Kantoren lassen sich, soweit meine Kenntnis reicht, bis zum Jahre 1540, bis Johannes Hermann, zurückverfolgen. Ihm schließen sich Wolfgang Jünger (1540—1546), Melchior Graupitz (1546—1552) und Joachim Graupitz (1552—1556) an[1]). Unsere Akten setzen erst mit

Schlegel, Joseph

ein. Seit 1556 war er Kantor in Freiberg, vorher in Alten-Dresden. Er starb am 14. Mai 1593 in Freiberg. Sein Sohn Christoff richtete mehrere Schreiben für die Witwe an den Rat, während der Vetter Andreas Schlegel als succentor den Dienst bis zur Wahl eines neuen Kantors übernahm. Außer den bei Eitner genannten Werken[2]) besitzt die Glashütter Bibliothek (jetzt K. B. Dresden) eine Passio germanica Dom. Jesu Christi von Schlegel (2 Stimmbücher, Disc. und Tenor, geschrieben in den Jahren 1584—1589. Der Schreiber gibt genau seine

---

[1]) Vgl. Reinhard Vollhardt, Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen. Berlin 1899. Hier lassen sich auch die angegebenen Bewerber weiter verfolgen.

[2]) Eitner macht ihn zum Kantor von Freiburg.

Arbeitszeit an, z. B. „13 Xbris in die Luciae hora 12 sub nocte“ oder gar: „hora 4 matutina“ usw.).

Riemer, Christophorus,

Kantor in Jena, bewirbt sich nach dem Ratsbuch im Jahre 1593, doch wird ihm am 16. Juni geantwortet, man sei jetzt nicht gesonnen, einen neuen Kantor anzunehmen, werde sich seiner aber gern erinnern.

***Kunel (Künell, Cunelius), Salomon.**

Sein Bruder Georg Künell, „der Ertzney D. und professor“, schreibt aus Leipzig über ihn, er habe eine gute Zeit in Leipzig studiert, sei von Natur zur Musik geneigt und auch den Freiberger Lehrern von seiner Schulzeit her bekannt. Neben seinen Studien habe er „der Musica besondern obgelegen / Also / das ehr auch ohne sein begehren alhier zu Leipzigk in unser Stadt Schulen zum Cantordienst beruffen vndt angenommen worden / welchen Dienst ehr auch biß anhero also vortreten / daz ehr vnser Kirchen vnd Schulen sehr nützlich / vnd mit seiner graten vndt reinen Stimme vnserm Choro Musico ein Sonderlich Ornament vndt Zihr gewesen.“ Er stellte sich persönlich in Freiberg vor und wurde zum Kantor gewählt, doch unter der Bedingung, daß er bis auf weitere Verfügung der Witwe seines Vorgängers wöchentlich 6 Groschen Besoldung abgeben solle. Wenige Jahre später starb er am 29. Januar 1595. Sein Nachfolger wurde:

Newhauß (Neuhauß), Johann.

Er übernahm das Kantorat im Jahre 1595 und wurde 1603 als Pfarrer nach Großhartmannsdorf berufen.

Spilnerus (Spilner), Henricus,

Kantor in Geuthen[1]), bewirbt sich am 17. Oktober 1603 und gibt an, er sei „erstlich in der Fürstl. Kapell zu Aldenburgk vf vier Jahr lang zum Musicanten gebrauchet worden: Von dannen auß Fürstlicher Regierung .. nach Geythen vorschrieben“ als Kantor. Er wolle lieber „zur schuel Arbeitt Willigen, den lenger dem hoffleben beywohnen“, zumal das stipendium „sehr geringe“ sei, um Weib und Kind zu erhalten. Im nächsten Jahr schreibt er wieder an den Rat (20. Febr. 1604) und bringt Empfehlungen vom Rochlitzer Amtsschößer Hans Georg Arnoldt, der mit dem Freiberger Bürgermeister verschwägert war. In der Empfehlung heißt es, daß Spilner zu dem Dienst „wohl qualificiret“ wäre. — Neben ihm bewirbt sich:

***Gisek, Johannes,**

Kantor in Sayda. Er hatte sich schon früher in Erinnerung gebracht und beruft sich darauf am 5. Nov. 1603. Von Natur habe er „eine Sonderliche Inclination oder lust vnndt Liebe zu der Lieben Musica“, wie das auch aus seinem eingesandten „gesang Inn 15 Stimmen“ zu sehen sei. Er wiederholt seine Anfrage am 8. und 13. November, schreibt auch 1604 noch zwei Briefe (vom 12. Febr. und 11. März), bleibt aber ohne Bescheid. Mehr Glück hat:

Prätorius, Tobias,

Kantor in Oederan. Er wird zum Freiberger Kantor gewählt und bittet am 20. Nov. 1603 um Angabe, wann er sich laut Vokation einzufinden habe. Da er

1) Gemeint ist Geithain in Sachsen.

in der Kirche keine Probe ablegte, beschwerte sich Superintendent Niderstetter beim Konsistorium, und der Rat erhielt auch eine recht deutliche „Nachricht", daß er sich für die Zukunft mehr an die Kirchenordnung halten solle. Prätorius starb bereits in jungen Jahren am 2. Februar 1604. — Um seine Stelle lief eine ganze Reihe von Bewerbungen ein. Zunächst meldeten sich wieder Spilner und Gisek, dann

Lindener, Martin.

Lindener war Glöckner an St. Nicolai in Freiberg und hatte sich schon 1593 um Schlegel's Stelle beworben. Jetzt schreibt er am 12. Februar 1604, daß er nun schon elf Jahre „den Kirchen Dienst zu St. Nicolai mit singen vnd andern mer zu verrichten" habe und daß ihm als Freiberger Kind wohl ein Anrecht auf Berücksichtigung zukäme, zumal er sich getraue, den Chorum Musicum zu bestellen und auch mit den lectionibus in der Schule fortzukommen. — Noch ein anderer Freiberger bewirbt sich:

Görner, David,

Succentor der Freiberger Stadtschule. Er hatte sich, wie er sagt, „nicht allein ... eine gute Zeithero als ein armer geselle, zur promotion und förderung alhier gedruckett", sondern auch Kantor Neuhauß und Kantor Prätorius in allen Dienstleitungen in Kirche, Schule und besonderen Fällen vertreten, auch für 15 f partes aus seinem eigenen Beutel für den Chor angeschafft (4. Februar 1604). — Weiter lief eine Bewerbung ein von:

Crassiveldius, Joachimus,

Kantor zu Alten-Dresden. Er beruft sich darauf, daß auch Joseph Schlegel seiner Zeit von Alt-Dresden nach Freiberg gekommen sei, und schreibt, daß er „vordessen in der Cantorey zu Freybergk, Hall, So woll auch zu Erffurt" sich laut seiner Zeugnisse „also Exerciret", daß er nun schon das 19. Jahr in Alten-Dresden Cantor sei, und zwar „bey ziemlicher besoldung vndt Accidentien". (15. März 1604.) — Mit großen Empfehlungen wartete

Weighard, Christophorus,

Kantor zu Döbeln, auf. Seiner Bewerbung vom 15. Februar 1604 liegen Empfehlungsschreiben von David Zeitlehr in Döbeln und vom Dresdener Oberhofprediger Polycarpus Leister bei. Weighard war mit seinem Döbelner Pfarrer „in vngelegenheit gerathen" und hatte nur ein knappes Einkommen, so daß er gern nach Freiberg gegangen wäre. Leister empfahl gleichzeitig auch:

Sduneck (Sdunecciüs), Florianus[1],

„welcher anfenglich Cantor inn der Fürsten Schul Pforten geweßen, Jetzo aber zue Naumburg inn den Thumb selbich officium bey sehr geringer besoldung bediene". Noch in einem zweiten Brief vom 9. April 1604 weist Leister auf Sduneck hin, der aus Schulpforta und Naumburg gute Zeugnisse aufzuweisen habe. — Von allen diesen Bewerbern wurde niemand gewählt, die Stelle erhielt:

Demantius, Christophorus.

Seine Bewerbung liegt nicht in den Akten. Nur in den Ratsprotokollen findet sich die Eintragung, daß Demantius seine „Magnificat und andere Cantiones,

---

1) Bei Eitner unter Schidlovilla erwähnt.

so er componiret und in Truck verfertiget", dem Rat übersandt und zugleich seine officia offeriret habe. Die vorgeschlagene Unterredung zwischen Bürgermeister Schütze und dem Superintendenten fiel zu Gunsten des Demantius aus, und er erhielt seine Berufung. Was sonst in den Akten über Demantius zu finden ist, hat R. Kade in seiner Demantius-Biographie bereits verwertet (Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., Bd. 6, S. 492 f.), auch die Streitsache: „Christophorus Demantius Cantor et Coetus Scholasticus Contra Davidt Göpnern wegen beschuldigter untreue de anno 1626" (Abt. VIII Sect. II Nr. 6). — Nach Demantius' Tode am 20. April 1643 meldeten sich 6 Bewerber, und zwar zunächst zwei seiner Schüler:

Ottho (Otto), Stephanus,

Kantor in Schandau. Er nennt sich ein „Patricius und Stadkind" von Freiberg, beruft sich auf Demantius, seinen „trewfleißigen Praeceptor", und auf seine bisherige Tätigkeit, da er „nun ins 20. Jahr in dergleichen diensten|: als zu Augspurg 8 Jahr, zum Wiesenstein 8 Jahr, vnd endtlich zu Schanda ins 4. Jahr geweßen" (Dom. Cantate 1643). Er wird zur Probe aufgefordert und sagt am 10. Mai zu, pünktlich zur Probe zu kommen. — Der andere Demantiusschüler ist:

Grießbach, Michael,

Kantor in Zschopau. Demantius ist ihm sein „gewesener lieber Herr Praeceptor". Er erinnert an die harten Kriegszustände der Zeit, an „exactiones, contributiones, sowohl general alß special Durchzüge, Einquartierungen", die ihn ganz mürbe gemacht haben, und bittet um Beförderung (25. April und 17. Mai 1643). — Weiter bewirbt sich:

***Küffner, Conrad,**

Kantor in Alten-Dresden. Auch er schildert die Not der Kriegszeit, die ihm durch Krankheit seiner Frau noch erschwert werde. (25. und 27. April 1643.) Er wird zur Probe geladen, sagt auch zu (11. Mai), aber am 27. Mai schreibt er, er habe erfahren, daß für die Stelle Kantor Frölich durch den Kurprinzen Herzog Johann Georg „verschrieben" sei. Wenn einer ein Anrecht auf diese Empfehlung habe, so sei er es, da er mit andern Hofmusikanten das Fürstliche Beilager musikalisch bestellt habe, wo man an Frölich am wenigsten gedacht habe, und auch dann nur auf seinen Vorschlag hin. Weiter bittet er, der Rat solle sich durch diese, von einem Sekretär ausgebettelte Rekommandation nicht in der Entscheidung beeinflussen lassen. Wenn er nun auch hintergangen sei, so werde Gott ihm schon wegen seines zehnjährigen Amtes und „wegen seines ihm anvertrawten Pfündleins" weiterhelfen.

List, Samuel,

Kantor in Roßwein, bewirbt sich am 29. April 1643. Er hat sich von Jugend auf in der Musik geübt, wie er sagt, und deswegen auch „eine Zeitlang bey dem Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Churf. S. Archimusico und Capellmeister zu Dreßden H. Heinrich Schützen auffenthalten", er sei „nebenst Ihme in das Königreich Dennemarck peregriniret" und habe „bei Ihme so viel begriffen", daß er den Dienst in Freiberg wohl versorgen könne. Eine Empfehlung vom Dresdene Hoforganisten Johannes Klemm und dem Hoffänger Jonas Küttel ist beigelegt. Beide versichern, daß List bei Heinrich Schütz studiert habe und dort „seine fundamenta in der Music allso geleget", daß er eines besseren Dienstes

würdig wäre (28. April 1643). — Noch ein anderer Schüler von Schütz wurde empfohlen:

***Jonas de Fletin.**

Für ihn trat sein Dienstherr Otto Albert, Herr von Schönburg, Glauchau und Waldenburg usw. ein: Fletin stamme aus Torgau und sei ein tüchtiger Musiker, „inn dem Vnnß in die Sieben Jahr er auffgewartet, vnndt Vnßere Music dirigiret, daß Wir wohl damitt zufrieden sein können, ingleichen ann seinem Stillen Erbarn vnndt eingezogenen lebenn nichts zu desideriren gehabt; ... sindemahl er nicht allein mit einer reinen Stimme einen guten Tenor vnndt Alt singet, sondern auch die composition Beydes auff die Italäinische manier, So er vonn seinem berühmten Lehrmeister, dem Churf. Sächß. Capellmeister Heinrich Schützen in sua perfectione begriffen, wohl verstehet, daß er Sich nicht zu schämen, Wann Sie es von ihm begehren, seine probe zu thun ..." (Schloß Hartenstein, 8. Mai 1643.) Der Rat antwortet am 12. Mai, es sei von der Kurfürstin zu Sachsen bereits eine Person empfohlen, außerdem seien noch zwei Bewerber da, so daß man leider Fletin nicht mehr berücksichtigen könne. Die beiden Kandidaten, von denen hier die Rede ist, waren Stephan Otto und Conrad Küffner, die auch zur Probe geladen wurden. Der Hauptkandidat aber, der die besten Empfehlungen beibrachte, war:

Frölich, Christophorus.

Am 28. April 1643 schreibt er zum erstenmal an den Rat: er habe sich von Jugend auf nicht allein der löblichen Musik ergeben, sondern auch seinen studiis so obgelegen, daß er in artibus liberalibus und sonderlich in arte musica solche profectus erlanget, daß er Kirchen- und Schuldienst wohl versehen könne, zehn Jahre lang habe er auch neben seinem Schulamt den Chorum Musicum in der Dresdener Frauenkirche „moderiret". Gleichzeitig schreibt Nicolaus Helffrich aus Dresden eine Empfehlung über seine Qualitäten, seinen Fleiß und sein stilles, eingezogenes Leben, und selbst die Kurfürstin Magdalena Sybilla unterzeichnet eigenhändig ein Schreiben, das seine Verdienste ins hellste Licht rückt. Frölich sei ins zwölfte Jahr an der Dresdener Kreuzschule „erstlich vor einen Regenten[1]), dann auch einen Baccalaureum bedienet gewesen", er sei fleißig, verträglich, führe ein ehrbares Leben und könne seines Wohlverhaltens wegen empfohlen werden. Wenige Tage darauf, am 30. April, bringt sich Frölich selbst in einem lateinischen Schreiben in Erinnerung. Er beginnt damit, daß er viel Musik getrieben habe, und kommt dann auf die Empfehlungen, die seinetwegen beim Rat eingereicht seien. Schließlich läuft noch eine Rekommendation vom Kurprinzen Johann Georg vom 17. Mai 1643 ein. Auch hier heißt es, daß Frölich dem Prinzen wohl bekannt sei, außerdem habe er sich bei der Hochzeitsfeier „ziemlicher maßen erwiesen", man sähe ihn gern befördert. Diese eigentlich schon entscheidenden Empfehlungen konnte der Rat nicht gut abschlagen. Frölich kam zur Probe, wurde gewählt und am 3. Juni 1643 zum Kantor berufen[2]). Am 3. Oktober erhält er sein Präsentationsschreiben an das Konsistorium und siedelt mit Weib und Kind nach Freiberg über,

---

[1]) Er vertrat den 1635 erblindeten Ambrosius Stephan (Collega quintus) fünf Jahre hindurch.

[2]) Die Vokation liegt ebenso wie die der späteren Kantoren in den Akten. Der Wortlaut dieser Vokationen blieb bis auf kleine Änderungen fast stets der gleiche.

wobei er die Kosten durch den Rat vergütet erhält. Über seine Einnahmen orientieren zwei Aktenstücke, die ein Verzeichnis über Akzidentien bei den Beerdigungen bringen und eine Aufstellung: „Jährl. Einkommen an Legaten und anderen des Cantoris zu Freyberg H. Christophori Frölichs, wie er es anno 1643 bey antretung solches seines Dienstes befunden"[1]). Diese Aufstellung gibt am besten einen Einblick in die reichen Einnahmen, die die Freiberger Kantoren aus Legaten und Akzidentien erhielten. Ihr Gehalt blieb knapp, um so größer waren die Nebeneinnahmen. Frölich bezog:

„17 gl. wöchentliche Besoldung
4 thl. — Jedes Jahr wegen Bestellung der Figural Music in den Kirchen zu St. Petri und Nicol.
2 Schragen Hartholz
2 f. Fuhrlohn
10 f. — Jährl. Hauszins wegen überlaßung seines Schuhl Losaments zur Communität, welche ihm von denen H. Inspectoribus deswegen versprochen worden, auch anno 1651 v. 1652 empfangen, nun aber in die 20 jahr imer stehen laßen müssen,
10 f. Berggoldt
5 thl. — Tranck Steuer
9 f. — Jährlich wegen des hochlöbl. Vizthumischen Legati
6 f. — wegen des hochlöbl. Holeweinischen Legati
— 20 gl. — wegen des Gensdorfischen Legati
— 12 gl. — wegen des Ußlaubischen Legati
8 gl. 9 ₰ — wegen des Hofmeyerischen Legati
1 thl. — wegen des Hornischen Legati
8 gl. 9 ₰ — wegen des Mertinischen Legati
Von den Buchführischen Legato participiret er gleich denen dreyen Superioribus Collegis Scholae
1½ thl. auch 30 gl. — Von einer ganzen Schuhl mit einer Leichenpredigt,
1 thl. — Von einer ganzen Schuhle ohne Leichenpredigt
— 12 gl. — Von einer halben Schuhl Leiche mit der großen glocke
— 8 gl. — Von einer halben Schuhl Leiche mit der kleinen glocke
— 3 gl. 3 ₰. — Von Einer armen Kasten Leiche,
1 thl. — Von einer Figural Brautmeße
6 gl. — wegen der braut Suppe
9. 8 auch 6 gl. — Von einer Choral Brautmeße, in Dohm wie in den andern dreyen Kirchen
Ein Drittheil von den Figural Hochzeit Collecten, von welchen sein Antecessor zwey Drittel bekommen;

Sig. Freybergk den 10. Juni 1673."

In Freiberg waren, wie berichtet wird, für den Kantor gute Jahre. Kein Tag verging, wo es nicht ein Accidens von einer Hochzeit oder Beerdigung gab. So waren auch die Einnahmen reichlich und lohnend.

Aus dieser Zeit haben wir ein Verzeichnis über die Noten, die im Dom zur Musik benutzt wurden. Der Domorganist Gabriel Richter schrieb bei seinem Amtsantritt genau auf, was er vorfand, und seiner Ordnungsliebe verdanken wir auch diese kleine Zusammenstellung. Richter hat uns übrigens seinen Lebenslauf, der nicht nur für diese Zeit, sondern für die sächsische Musikkultur überhaupt typisch

[1]) „Cantoris Accidentia — sonderlich wegen derer Figural Hochzeiten de anno 1708", Abt. II, Sect. I, Nr. 98a.

ist, eingehend beschrieben. Als Sohn eines Freiberger Tuchmachers besucht er die Freiberger Schule und wird nach Dresden geschickt, um seiner musikalischen Erziehung weitere Ausbildung zu geben. Er studiert bei dem Kurf. Vizekapellmeister Hoffkonze (Hoffkontze) und dem Hoforganisten Christian Kittel und wird schon „übers Jahr" Kapellknabe in der Kurf. Hofkapelle. Daneben lernt er Orgelspiel und soll, als er mutiert und den Diskant nicht mehr singen kann, in Dresden als Musiker bleiben. Aber sein Vater ruft ihn zurück, und nun lernt er das Familienhandwerk, die Tuchmacherei. Er geht auf die Wanderschaft und läßt sich „so wohl auff der Wanderschafft, als auch allhier (in Freiberg) in denen Kirchen des Sontags mit Singen und Schlagen der Orgeln ... gebrauchen". 1665 wird er dann Organist an der Domkirche. — An Noten findet er bei Übernahme seines Amtes vor:

„1) H. Andreas Hammerschmiedts lange Motetten, sindt 10 Bücher,
2) H. Brügels Musical. Rosengarten } in einem bundt,
H. Ahlen zwey theile, 10 bücher }
3) Rosenmüllers zwey theile }
Neuhaußens Concerten[1] } sindt 6 bücher in einem bundt,
Hammerschmiedts einstimmige Concerten }
4) H. Schützens ander theil Concert: sind 7 stimmen,
5) H. Hammerschmiedts Evangel. gespräche, 9 stimmen,
6) H. Hammerschmiedts Jesus lieder, in 9 stimmen,
7) H. Hammerschmiedts Chor Music in 6 stimmen,
8) H. Scheins Israels Brünlein }
Ranisien Erster theil[2] }
Ottens Kronen Krönlein } sindt 6 Stimmen in einem bundt,
Michels Erster theil[3] }
9) Capricorni Erster theil Harm. ungebunden, 6 stimmen,
10) Weyland Music Andachten in 5 stimmen ungebunden,
11) Schützens Erster theil. Concert in 4 Stimmen,
12) Steinmanns 8 geistliche Motetten in 10 Stimmen ungebunden[4])."

Christoph Frölich amtierte 37 Jahre hindurch, dann fühlte er sich als Siebzigjähriger seinem Dienst nicht mehr gewachsen. Am 1. Februar 1680 schreibt er an den Rat, wie er immer „älter, schwächer und unvermögender" werde und durch Krankheiten viel auszustehen habe. Er bittet um einen Substituten und um Weiterzahlung eines Teils seiner Einnahmen. Der Rat verschloß sich nicht seinen Bitten und sah sich nach einem geeigneten Vertreter unter den gemeldeten Bewerbern um. Die Bewerbungen liefen noch vor Frölich's Eingabe ein, die erste von:

Ziegler, Johann Christoph,
pro tempore Org. und Direct. Mus. Acad. in Wittenberg (21. Nov. 1679). Er beruft sich auf Beziehungen zu Freiberg und gibt an, daß er sich „bißhero in arte Musica alß principal requisito eines Cantoris, bevoraus in compositione et directione, bei E. hochlöbl. Universität alhier in die 6 Jahr ... exerciret" habe. Neben ihm melden sich:

---

1) Vgl. oben Neuhauß und Eitner.
2) Gemeint sind seine „Sprüche, Lieder und Psalmen" vom Jahre 1652.
3) Wohl Tobias Michael mit seiner Musicalischen Seelenlust 1634/5 gemeint.
4) Vgl. Gerber's Lexikon, 1813: Steinmann, Christoph, Motetten für 8 Stimmen, Jena 1659.

*Süße, Heinricus,
aus Frauenstein, der den Frauensteiner Kantor [Tobias Reinhard] vertrat (21. Dez. 1679), und
*Schreiber, Johann Georg,
Ludimoderator und Kantor in Nossen (Febr. 1680). Der ernsteste Kandidat bewirbt sich erst am 3. Januar 1680 in einem lateinischen Schreiben:
Spanius (Spahn), Joachimus Ernest.
Er erinnert an viele beneficia, die er von der Stadt Freiberg erhalten habe, und nennt die Ratsherren seine „gravissimos Patrones et maximos Benefactores". Ein Angebot aus Breslau habe er abgeschlagen („prae huius amore Cantoratum Vratislaviae mihi ... oblatum recusavi"), um nach Freiberg zu kommen. Ausschlaggebend war der warme und herzliche Brief, den Christoph Bernhard am 7. Febr. 1680 aus Dresden an den Bürgermeister richtete.

„Die liebe zu der Profession der Musica insgemein," so heißt es darin, „und besonders zu unsers H. Spahns meriten verursachet mich, denselben bey Meinen HochgeEhrten H. Bürger-Meister, hiemit zu recommendieren, [von] welchen ich weiß, daß seine demselben von langen Jahren schon sonst bekanten studia, sein ietzund mit großem lobe in der Fremde Verwaltendes Amt, und daneben das Andänken eines Hornisten[1]), Alumni, nicht anders als bästermaßen recommendieret haben. Weil ich aber dafür halte, das mein weniges judicium in der wissenschaft der Composition |: vielleicht auch in anderen :| bey Meinem HochgeEhrten H. Bürger Meister den credit zu unserm H. Spahnen, nicht nur bestärken, sondern auch einigen anlaß geben könne, denen übrigen zur Wahl gehörigen Herren allen scrupul zu benehmen, welcher unter so vielen Competenten den Vorzug verdiene: Alß habe ich Meinem HochgeEhrten H. BürgerMeister hiemit meine Meinung, auß alten redlichen Vertrauen eröffnen wollen, mit bitte, dafür zu halten, das bey meinen wahren worten ich versichert sey, und versichern könne, das mihr wohlgedachter Herr Spahn in der Composition ein solcher Mann sey, dem der andern keiner zu vergleichen, sowohl auch selbst zu singen, und Knaben abzurichten, eine besondere dexterität habe, welche mir unter andern von fürnehmen Schlesisten [Schlesiern] vom Adel gerühmet wird, welche nicht vergessen können zu loben die bewegliche Music so H. Spahn bey Bestattung des lezten Liegnitzischen Fürsten |: anderer zu geschweigen :| gemacht hat. Womit ich zwar diesen Freund, und meinen gewesenen discipulum ehrend, niemands Estimation verletzen, weniger diesen Mann denen H. Patronis obtrudieren, sondern bloß mein Vertrauen zu meinen HochgeEhrtesten H. Bürger Meister, und mein Verlangen, Ihre werte Stadt wohl bedienet, und die liebe Musica bey der studierenden Jugend propagiert zu sehen, anzeigen wollen: daneben wünschend, das der liebe Gott die sämdlichen H. Patronos alß dirigieren wolle, das sie nach geschehener Wahl nicht vergeblich wünschen mögen, noch ein mahl zu wählen, welches mit diesem Subjecto nicht zu besorgen: welcher sich den Freybergischen genossenen Gutthaten wegen schuldig erachtet, Sein Talentum der Wehrten Stadt, die er mehr als Sein Vaterland liebet, geflissenster maßen anzutragen, auß welcher consideration er billig zu hoffen, das er |: caeteris paribus, ne dicam imparibus :| einen Vortheil der Gunst als ein Freybergischer Beneficiatus, für andern zu haben, bey denen Herrn Freybergern: deren aller ..... Auffrichtigst ergebenster — Christophorus Bernhardi. Principium informator und Vice Capell Meister."

Bernhard's hohe Meinung über Spahn's Kompositionen bestätigen die erhaltenen Messen von ihm, eine „Missa Paschalis sopra Erschienen ist der herrliche Tag" für 4 Singstimmen mit Instr. ad lib., mit und ohne Continuo aufzuführen, und ein Kyrie und Gloria, das ihn „Freibergensium Musices Director et Cantor" nennt[2]). Spahn wurde zur Probe geladen und nachdem er „in Zweyen Kirchen eine solche proba im Singen abgeleget", daß man zufrieden war, und da man auch aus den beigebrachten Empfehlungen seine „dexterität sowohl in Litteris alß Musicis bevoraus aber in Compositione et directione" ersah, zum Kantor gewählt und

---

[1]) Er hatte das Hornische Benefizium erhalten.
[2]) Kgl. Bibliothek Berlin, Mus. Ms. 40040 (geschrieben 1678—1685) und Pr. mus. 20600.

am 1. März 1680 voziert. Mit Kantor Frölich wurde ein Vertrag geschlossen, nach dem Spahn den dritten Teil seiner Einnahmen dem emeritierten Frölich überlassen mußte. Spahn blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1699 im Amt. — Um seine Stelle entbrannte diesmal ein besonders harter Kampf. Nicht weniger als 12 Kandidaten meldeten sich, darunter Musiker wie Vogel, Beyer und Borberg. Zunächst wandte sich

*Richter, Joh. Ad.,

aus Annaberg, an den Rat. Er war einige Jahre Kantor in Zwickau, darauf 2 Jahre in gleicher Stellung in Annaberg (22. März 1699). — Aus Zwickau schreibt:

*Steindorff, Johannes Martinus,

der 3 Jahre in Greiz und über 5 Jahre in Zwickau Kantor war. Er erbietet sich zur Komposition eines Textes und wird auch zur Probe geladen. Trotzdem er gefällt, unterliegt er bei der Wahl. Der Rat gibt ihm aber ein Attest, damit er „wegen seiner guten qualitäten entweder in seiner bißherigen statione oder auch anderweit sein Glück verbeßert sehen möchte". Er blieb bis zu seinem Tode (1744) in Zwickau. — Aus Bischofswerda meldet sich:

*Pfeiffer, Gabriel Siegemund.

Er stammte aus Friedrichswalda bei Pirna, wo sein Vater Pastor war, besuchte die Schulen in Pirna und Bautzen, dann die Universität Leipzig als Theologe und erhielt dort als Bassist ein Stipendium („Senatus Lipsiensis consueto Stipendiô, propter functum Bassistae munus, me beavit"). Später wurde er nach Senftenberg als Rektor berufen und von dort als Kantor nach Bischofswerda, wo er 1699 seit 4 Jahren tätig war. (10. Juni 1699.)

*Fischer, Gottlieb,

Cantor Petro Paulinus et Scholae Collega in Liegnitz, richtet ein lateinisches Schreiben an den Rat mit der Bitte um Beförderung. — Auch

*Otto, Johannes Gottlieb,

Collega tertius in Roßwein, schickte seine Bewerbung in lateinischer Sprache (31. März 1699). Er war seit 8 Jahren in Roßwein tätig (Organist). — Seine lateinischen Kenntnisse verwertet

*Schale, Bernhardus,

Kantor in Marienberg (5. April 1699). In seiner Bewerbung heißt es: „Vester Spahnius obiit heu! quantus artifex, musicus celeberrimus . . ." Schale war 6 Jahre Freiberger Alumnus und wurde später Marienberger Kantor. — In Freiberg war auch

*Irmisch, Victorinus,

Kantor in Plauen, zur Schule gegangen. Er wurde in der Musik von Ernst Spahn unterrichtet („imprimis vocali et instrumentali, nec non compositione harmonica"), studierte in Leipzig und war 1699 bereits über 10 Jahre Kantor in Plauen. — Besonders interessant ist die Bewerbung von

Borberg, Christian Ludwig,

Organist in Großenhain, der am 7. Juli 1699 an den Rat schreibt:

„Nachdem auf den Todesfall des nunmehro Seel. Herrn Spanens die Cantorat Stelle der Königl. und Churfürstl. freyen Bergstadt Freyberg erlediget, solche aber noch biß dato durch kein anders qvalificirtes Subjectum, ob sich derer gleich unterschiedlige angegeben, ist

ersetzet worden Weil ich nun den meisten Theil meines Lebens auf das Studium Musicum geleget, auch durch die Gnade des Großen Gottes nebst der guthen Unterweisung unterschiedliger Virtuosi, Musicorum, unter welchen sonderlich die Herren Capellmeister Strunck und Krieger nebst Herrn Johann Schellen zu Leipzig, zu einer solchen Perfection gelanget, daß ich nicht allein die Organisten Stelle zum Großen Hayn, hoffendlich mit E. E. Rahts und der sämtl. Bürgerschaft vergnügen zeithero vorgestanden, sondern auch an unterschiedligen fürstl. Höfen, absonderlich zu Wolffenbüttel und Ansbach meine geringe Composition zu produciren die Gnade gehabt, kann ich nicht umhin, meine gehorsamste Aufwartung Ewr Wohl-Edlen und Großachtbar. Herr. anzutragen, nebst bitte, mir zu erlauben, daß ich eine Probe meiner erlernten Wißenschaft in Freyberg ablegen möge, auch so ich capable erfunden würde der vacanten Stelle vorzustehen, meine wenigkeit vor andern dazu zu befördern."

Gleichzeitig schreibt Jonas Schönleben am 8. Juli aus Dresden und empfiehlt Boxberg, den er „schon vor längst gekennet", und der „auch bey dem Herrn Capelmeister Strunken in großer Aestim. stehet, maaßen Selbiger [Boxberg] einer von seinen besten Operisten in Leipzig ist auch unterschiedliche Operen selbsten Componiert und inventieret hatt, hatt auch das Lob daß Er ein vortreffliches Donum die Jugend so wohl in vocal als auch instrumental Music zu unterweißen haben soll, Er ist erbötig auff nechst künftigen Sontag woferne Er die Gutheit haben könte, sich in einer Kirchen hören zu laßen. . ." Schönleben bittet nochmals, Boxberg zu einer Gastmusik zuzulassen, es würden „alle daran ein sattsames Vergnügen" haben. Aber auch diese Empfehlung brachte nicht die erwünschte Wirkung. — Es hatten sich noch weitere Kandidaten beworben, so:

*Dedekind, Andreas Christian,

Hof- und Stadtkantor und Collega quartus in Eisenach. Er war in Freiberg zur Schule gegangen und hatte unter Rektor Andreas Beyer das Horn'sche Benefizium erhalten. Durch einen Freiberger Musiker, Johann Christoff Görtler, den er ein Jahr lang unter seinem „Directorio Musico so wohl beym Gottesdienst alß zu Hoffe bey der Taffel- und andern Kapell-Music" gebrauchte, erfuhr er von der Vakanz. Von der Freiberger Schule ging Dedekind auf drei Jahre zur Leipziger Universität und darauf nach Dresden zu seinem Vetter, dem Steuerkassier Dedekind, und später nach Oschatz zu seinem Bruder, dem Bürgermeister Johann Melchior Dedekind. Er wurde dort Konrektor, verließ sein Amt aber am 21. März 1687 und kam auf Empfehlung „des Seel. H. Jägers, Churf. weitberühmten Hoff-Musici und Bassisten zu Dresden", nach Arnstadt in die Gräfl. Kapelle als Bassist und Collega tertius der Schule. Von dort wurde er am 25. November 1690 nach Eisenach zum Hof- und Stadtkantorat berufen, wo er bei Hofveränderungen und dem Tode des Landesfürsten Johann Georg viel Ungemach, unrichtige Besoldung und andern Schaden erlitten hatte. Er bittet, nach Freiberg berufen zu werden. Ein Zeugnis von Kapellmeister Wolffgang Michael Mylius in Gotha liegt seiner Bewerbung bei. Mylius versichert, Dedekind habe „in Studiis, und absonderlich was zur Information einer vornehmen Schuljugend nöthig, das seinige bißhero rühmlich erwiesen und verrichtet", er sei „auch capabel, daß Er nicht allein einen manierlichen wackeren Baß, und zur Kirchen den nöthigen Choral nach gewöhnlicher Höhe, ohne Fehler und secur singe, sondern auch mit Anstellung und Anordnung einer völligen und schwachen Music (: nachdem Er viel oder wenig subjecta vor sich findet :) sich

dermaßen aufzuführen", „daß man ein sattsames Vergnügen darvon nehmen" müsse (13. Mai 1697). Diesem Attest fügt Dedekind noch einen gedruckten Text bei: „Freudiges Vivat! dem Durchlauchtigsten Fürsten ... Johann Wilhelm, Hertzog zu Sachsen ... Wolten ... am Tage der Erb=Huldigung den 15. Mai 1699 ... zuruffen Andreas Christian Dedekind / Cantor und sämtliche Interessenten des Collegii Musici." (Eisenach, Michael Urban. Beginn: „Habe deine Lust an dem Herrn".) — Auch der bekannte Chemnitzer Kantor

***Vogel, Gottofredus,**

meldete sich (4. Id. April, 18. Juni 1699). Er bekleidete im Jahre 1699 über zwanzig Jahre hindurch das Chemnitzer Kantorat und konnte sich auf Empfehlungen von Frau Oberamtmannin Weine und Herrn Kriegsrat Lämmel in Dresden berufen. Kompositionen von ihm liegen in den Chemnitzer Ratsakten[1]), außerdem ein Lamento à 5. Viol. moderat. Viola de la Gamb. 1. 2. 3. C. A. T. B. Fundam. im Pfarrarchiv zu Augustusburg (Msc. d. 14. Febr. 1709, eine Begräbnismusik für Melchior Siegel, die in der Chemnitzer Stadtkirche zur Aufführung kam). — Der glückliche Bewerber um die vielbegehrte Stelle war:

Beyer, Johann Samuel,

Kantor in Weißenfels. Am 27. April 1699 meldet er sich in einem lateinischen Schreiben, wo es heißt:

„... non solum in Musica vocali et instrumentali tantum studii consumsi, ut Choro alicui musico divina gratia dirigendo sufficerem; verum etiam compositionem, uti vocant, sub manuductione variorum artificum, maxime vero praestantissimi Domini Beerii[2]), Dom. Joh. Philipp Krigeri, qui nullo contradictione facile artis huius Coriphaeus habetur, excolui ..."[3]).

Er wurde zur Probe aufgefordert, und nachdem er in Kirche und Schule so gut abgeschnitten hatte, daß der Rat „soviel vermerket, daß er hoffentlich beyden nützlich und wohl vorstehen" werde, zum Kantor am 28. August 1699 voziert[4]). Seinen bei Eitner und Werner (a. a. O.) angeführten Kompositionen sind hinzuzufügen eine Aria à 4 „Sinket hin erkrankte Glieder" (Begräbnislied für Abraham von Schönberg am 6. Dez. 1711) und „Du schnöde Frau du, gute Nacht", ein Begräbnisgesang für Frau Eleonore geb. von Ende vom 12. Nov. 1702 (Jac. B. Mus fol. 1. 2 in Freiberg). Von seinen Passionsmusiken sind nur noch Textbücher erhalten[5]). In den Akten liegen Eingaben von Beyer, in denen er über schlechte Einnahmen klagt. Seine besten Akzidentien von den Figural=Hochzeiten und den ganzen Schulleichen gingen zurück, und er bitte dringend, daß man sich bei Hochzeiten daran halte, daß alle, die über 30 Personen zu Tische laden, die Hochzeit figuraliter ausrichteten, die darunter blieben: choraliter. Auch von den Trauungen anticipatu concubitu beanspruche er ein Akzidenz, trotzdem da nicht musiziert würde und „alles in der stille" zugehe. Dieser Eingabe vom 15. Oktober 1708 läßt er noch eine zweite folgen, die die gleichen Bitten wiederholt (21. Oktober 1709).

---

1) Vgl. Vollhardt a. a. O. S. 37.
2) Johann Beer (Bähr, Beerens) aus Weißenfels.
3) Vgl. Werner, Städtische u. fürstl. Musikpflege in Weißenfels, S. 25.
4) Vokation und Präsentationsschreiben in den Akten.
5) Vgl. unten unter Doles.

Aber im beiliegenden Memorial steht, daß niemand sich so beklage wie der Herr Kantor, und es wird ein Ausweg vorgeschlagen, der beiden Teilen gerecht werden will[1]). Beyer versah das Kantorat bis zu seinem Tode am 9. Mai 1744. — Auch dießmal traf bald ein Dutzend neuer Bewerbungen ein. Es meldete sich:

*Lessel, Christoph Daniel,

Kantor in Mühlberg. In Theologicis hatte er es soweit gebracht, daß er sich pro candidatura examinieren ließ. Daneben trieb er in seinem Amte Humaniora, „Vocal und Instrumental Music, besonders aber .. Composition, und was derselben anhängig" (8. Juni 1744). — Vorher schrieb:

Wetzke, Johann Philipp,

Kantor in Wittenberg, an den Rat. Er hatte sich „sowohl auf der Kreutz-Schule in Dreßden, als auch nachhero auf der Academie in Wittenberg nebst denen Studiis der Music gewidmet, insonderheit aber in der Composition etwas tüchtiges zu erlernen ... angelegen seyn laßen". In Wittenberg war er 1744 im Alter von 39 Jahren bereits 12 Jahre Kantor (26. Mai 1744). — Aus Magdeburg bewirbt sich:

*Ruhe, Johann Friedrich,

der sich „bey dem hohen Stifft oder Dom zu Magdeburg bestallter Summisarius und bey der Schule nach dem Rector und Conrector der folgende Collega auch Director Musices" nennt (11. Juni 1744). — Bekannt war dem Rat

*Klemmius, Joh. Christophorus,

Organist an St. Petri in Freiberg. Er stammte aus Marienberg und studierte 5 Jahre in Leipzig, wo er auch Joh. Gottl. Görner in der Musik unterstützte („per annum adhuc ibidem voces celeberrimi Lipsiensis Organoedae Goerneri gessit"). Am 6. Mai 1742 meldet er sich zur Organistenstelle an Petri und wird bald danach, am 23. Mai berufen. Nach Kantor Beyer's Tode hält er um das Kantorat an (19. Mai 1744), wird aber nicht berücksichtigt. Auch im Jahre 1755, als er sich bei eingetretener Vakanz unter Hinweis auf seine knappen Einkünfte und seine vier Kinder wieder bewirbt, bleibt er ohne Beförderung, obwohl er vom Minister Brühl eine Empfehlung beibrachte. Der Rat erwiderte dem Minister, daß man Klemm seiner „sonderbahren Meynungen" in der Religion, seines seltsamen Betragens und auch seiner nicht ausreichenden Qualitäten wegen nicht zum Kantor berufen könne (21. Jan. 1756). — Noch eine ganze Reihe von sächsischen Kantoren reichte Meldungen ein, so:

Scheffel, Johann Ernst,

Kantor in Friedrichsstadt (Dresden), am 5. Juni 1744 und

Wagner, Georg Gottfried,

Kantor in Plauen, der noch als Leipziger Alumnus Seb. Bach in den Aufführungen geholfen hatte. Er sagt, daß er das Plauensche Kantorat „einige Jahre verwaltet, und die ... anvertraute Jugend in literis und Pietät, wie auch den öffentlichen Gottesdienst mit Music" von seiner „eigenen Composition" wohl versehen habe (23. Juni 1744). — Weiter schrieben:

---

[1]) „Cantoris Accidentia ... betr. de anno 1708." Abt. II, Sect. I, Nr. 98[a].

*Flitner, Franz Jacob,
der seit 9 Jahren Kantor in Düben war und vom Eilenburger Superintendenten empfohlen wurde (4. Juni 1744),

*Stockmar, Joh. Melchior,
seit 16 Jahren Kantor in Leisnig (26. Mai 1744), und

*Reinhold, Theophil,
Kantor in Zwickau. Seit drei Jahren hatte er das Kantorat übernommen und, wie er schreibt, fleißig neue Musik und Wissenschaften getrieben („ita ... institui, ut cognitionem litterarum, maxime, quas vocant, elegantiorum arte Musica temperarem — Ipsis Nonis Iun. 1744"). — Unter Beifügung einer Komposition meldete sich

*Fröberus, Christophorus Gottlieb,
Kantor in Delitzsch. In Freiberg hatte Fröber die Schule besucht, 1726 die Leipziger Universität bezogen und war nach seinem Studium in Theorie und Praxis der Musik 1732 nach Delitzsch als Kantor gegangen. — Eine besondere Bewerbung dachte sich

*Göpffert, Johann Gottlieb,
„Cantor et Direct. Chori Music. Aediculae Weesensteinensis", aus. Er hatte bereits eine Probe in Freiberg abgelegt und beruft sich darauf am 8. Juli 1744. Eine Universität hatte er nicht besucht, doch glaubte er, der Rat würde darüber hinwegsehen und es so einrichten können, daß ein Vertreter in der Schule gegen Bezahlung aus seinen Einnahmen gestellt würde. Um seine Tüchtigkeit zu beweisen, sandte er eine Bewerbung in Versen ein! Diese Werbe-Kantate hat entschieden den Vorzug der Neuheit. Man freut sich ordentlich, wenn der steife Aktenstil einmal in ein anderes Gleis geschoben wird. Ganz im Geschmack der Zeit setzt seine Kantate mit einer Sentenz ein: „Alles muß dem Triebe weichen, der die Sinnen hat erregt", dann gibt es nach dieser Da Capo-Arie ein Rezitativ, wo er alles „frey bekennen" will, was ihn bewegt, denn

Aria „Wagen, wenn es nicht zu viel,
Hat dem Kühnen offt das Spiel
Unversehns gewonnen."

Erst jetzt kommt er zur Sache und beklagt den Tod des alten Kantors:

Recit. „So unverhoffter Trauer Schall
Kame mir gleich zu Ohren,
Als meine Feder eingedunckt,
Und über einen Contrapunct
Die Sinnen unverrückt in stiller Andacht saßen.
Doch, der bewegte mich,
Und störte die Gedancken,
Es pflegten selbige bald hin bald her zu wanken,
Sie bliesen öfters mir die süßen Worte ein:
Das wäre etwas vor Dich;
Bald wieder: Laß es seyn,
Die Mühe ist verlohren."

In diesem Ton gehts weiter, ja selbst seine ungenügenden Kenntnisse der Latinität finden poetischen Ausdruck, wenn es heißt:

„Denn Music hilfft alleine nicht,
Wenn nicht der Mund zugleich Gelehrte Sprachen spricht.

Arioso Dieser Ausspruch hemmt die Freude,
Dieser Schluß erwecket Graus,
Und sagt heimlich mir zum Leide:
Lieber! bleibe doch zu Hauß."

Ob er diese Werbe-Kantate auch in Musik setzte, wie er vorhatte, ist leider nicht gesagt. Er muß ein tüchtiger, beweglicher Kantor gewesen sein, humorvoll, schlagfertig und in allem Handwerklichen seiner Kunst gut beschlagen. — Alle diese Bewerbungen waren vergebens, denn

Doles, Johann Friedrich,

hatte sich bereits zu Lebzeiten des alten Kantors beworben und persönlich vorgestellt. Er setzte alle Hebel in Bewegung, um nach Freiberg zu kommen, und hatte auch Glück dabei. Am 24. April 1744, also noch zur Amtszeit Sam. Beyer's schrieb er an den Rat:

„Ich habe vor einiger Zeit das Glück gehabt, mich in Freyberg in der Dom-Kirche mit einer Cantata hören zu laßen, und dadurch gesucht, mit göttlicher Hülffe einen Anfang zu meinem Glücke zu machen. Weil ich nun wahrgenommen, daß der dasige Herr Cantor sehr alt, und allem Ansehen nach seinem Amte lange mehr vorzustehen nicht im Stande sein mögte, und ich mich seit 5 Jahren allhier [zu Leipzig] in studiis und in der music so viel geübet, daß ich mir einem Cantorate vorzustehen mit gutem Gewißen getraue, zu mahl da das hiesige Leipziger neu aufgerichtete Concert mir die direction der music aufgetragen, welches ich mit aller hohen membrorum Zufriedenheit, die solches halten laßen, noch bis dato dirigire", so ergehe seine Bitte dahin, daß bei einer Substitution an ihn gedacht würde.

Wenige Tage später, am 29. April, schickte er das gleiche Schreiben unverändert nochmals ein. Bald darauf trafen Empfehlungen ein: Kammerrat von Voigk schrieb dem Bürgermeister, daß Ihre Durchlaucht die verwitwete Herzogin von Kurland[1]) ihm beiliegendes Memorial mit dem Verlangen zugestellt habe, „solches an Ew. HochEdl. in specie de meliori zu recommandiren", der Supplikant habe sich wohl schon selbst gemeldet und „approbation gefunden" (5. May 1744). Auch der Kanzler Erasmus Leopold von Gerßdorf berief sich auf das Memorial der Herzogin und bat, „daß Herr Doleßen, welcher ein besonders gutes Zeugniß seiner Geschicklichkeit in der Music und Composition" habe, befördert würde (1. Juni 1744). Diesen Empfehlungen schickte Doles, der in der Zwischenzeit in Freiberg war, um sich vorzustellen, eine Erklärung nach, die an den Bürgermeister Aster gerichtet war:

„Es waren kaum zwey Tage verfloßen, als die Ehre gehabt, Ew. HochEdelgeb. meine gehorsamste Aufwartung allhier zu machen, so wurde zu Ihro Hochfürstl. Durchl. der allhier residirenden Hertzogin von Curland geruffen, welche mir gnädigst eröfneten, daß Sie ohne mein Wißen mit Ihro Excell. dem H. Cantzler von Gersdorf und mit Ihro Excell. dem H. Cammer-Rath von Poick gesprochen, und nach gethaner Frage: ob Sie einige bekanntschaft in Freyberg hätten, gebethen, mich wegen des vielleicht bald ledig werdenden Cantorats bestens allda zu recommendiren, da denn Ihro Excell. der Herr Cammer Rath von Poick geantwortet, daß sie die Ehre hätten, Ew. HochEdelgeb. wohl zu kennen, mit angehängter Versicherung, daß Sie bey Denenselben solches gern thun wolten, weßwegen Ihro Hochfürstl. Durchl. die Hertzogin von Curland mir befohlen, bey beyden meine Aufwartung selbst zu machen, welche

[1]) Johanna Magdalena, geb. Prinzessin von Sachsen-Weißenfels.

mir alsdann den Rath ertheilten, daß ich einem HochEdlen und Hochwohlweißen Rathe in Freyberg meine bitte schriftlich zu erkennen gebe, und es Ihnen zustellen sollte . . ." [1]).

Zum Schluß sagt er:

„Ich kann mit Gott bezeugen, daß ich keine sträfl. Absichten dabey hege, sondern suche bloß dem zu folgen, was Ew. HochEdelgeb. mir letzthin gütigst gerathen, daß ich mit den studiis die wahre Gottesfurcht verbinden solte, welches gewiß als einen väterlichen Rath angenommen, und glaube gewiß, daß, wenn es dem Höchsten gefällig ist, mit der Zeit einem solchen Amte rechtschaffen vorzustehen, Er die Hertzen zu meinem besten lenken wird." (Leipzig, 7. Mai 1744.)

Wenige Wochen später starb Kantor Beyer. Doles reichte nun am 22. Mai eine offizielle Bewerbung ein, in der er verspricht, mit allen Kräften, die ihm Gott gegeben, und mit unermüdlichem Fleiß in rebus Musicis und Scholasticis zu arbeiten. Gleichzeitig bittet er um Angabe eines Tages zur Kantorprobe. Am 15. Juli beschließt der Rat einstimmig, Doles zu einer „doppelten Probe in der Kirche als Schule" zuzulassen. Da der Superintendent Wilisch gegen des „Candidaten Person und Wandel nichts zu desideriren gefunden", wird die Probe auf den 12. Sonntag nach Trinitatis festgesetzt. Doles kommt, wird gewählt und erhält am 17. August Vokation und Präsentationsschreiben, die er mit Dank annahm. Wie es im Ratsprotokoll heißt, versprach er „dasjenige, was ihm noch ermangele, mit einzubringen und sich zu perfectionieren".

Kaum war Doles im Amt, so begann der berühmte Verfasser der Kirchenhistorie Superintendent Christian Friedrich Wilisch mit seiner Reform des Schulwesens ernst zu machen. Daß er zunächst die Aufgaben zu lösen suchte, die mit der kirchlichen Schulaufsicht und der Kirchenmusik im Zusammenhang standen, lag in der Natur der Sache; nur scheint es gleich zu Beginn mit dem neuen Kantor Mißverständnisse und Streitigkeiten gegeben zu haben, die seinen Reformvorschlägen von vornherein eine bestimmte Richtung gaben. Bereits am 16. September schrieb er an den Rat, daß er gegen die Wahl des neuen Kantors nichts einzuwenden habe, doch scheine es angebracht, daß der Dienst und die dienstlichen Pflichten des Kantors genau geregelt würden. Zu diesem Zwecke reichte er einen „Entwurf einer Instruction, wonach sich der Herr Cantor alhier mit seinen Choralisten und Currendanern zu achten hätte" ein.

Diese Instruktion umfaßte nicht weniger als 21 Punkte. Zunächst betrafen sie allgemeine Bestimmungen, wie pünktliches Erscheinen der Choralisten und Currendaner, Mitbringen der Gesangbücher usw. Punkt 7 bestimmte, daß der Kantor die Choralisten auch in den Hauptsingestunden, mittags von 12—1, in Instrumental- und Vokalmusik unterrichten solle, Punkt 8 wollte den Currendanern, die doch ein „Seminarium des großen Chores" sein sollten, auch die Privatsingestunden des Kantors „vornehmlich" zugänglich machen, Punkt 9 betraf die Aufsicht über die Stunden des Succentors [2]), der den Currendanern die Choräle

---

[1]) In der Autobiographie (M. f. M. 25, S. 127) heißt es: „Als es aber die damals in Leipzig lebende Herzogin von Curland, die seine musikalischen Kenntnisse sehr hoch schätzte, erfuhr [daß D. auf Bachs Empfehlung nach Salzwedel gehen wollte], widerrieth sie es ihm mit der Versicherung, ihm ein besseres Amt in Sachsen zu verschaffen. Sie hielt auch redlich Wort."

[2]) Succentor war Joh. Abraham Friedhelm, der verschiedentlich Gesuche um Gehaltserhöhung einreichte.

nach den Noten beibrachte, „daß sie einen Choral und richtige Melodie so wohl auf den Gaßen, als auch in der Kirche besonders in den täglichen Beth-Stunden, so die Currendaner in allen 4 Kirchen abzuwarten haben, langsam, deutlich und manierlich singen lernen". Weiter sollte darauf geachtet werden, daß Präfekten, Adjunkten und die Partensänger bei den Currendanern bleiben, und sich nicht in Bierhäusern herumtreiben, während die andern singen (11); auch sollten die Sänger in einer Reihe „oder gleichsam in der Form eines halben Monden" stehen, nicht aber auf einen Klumpen zusammen aus einem Buche singen (12). Ihre Gesangbücher sollten alle mitnehmen, damit, wenn jemand ein besonderes Lied vor seinem Hause haben will, nicht erst die Gesangbücher herausgeschickt werden müssen (13). Am besten wäre es, wenn jeder sich selbst ein Chorbuch anlegte und selbst Motetten und Arien eintrüge, um sich die Musik „so gleich ins Gedächtniß" zu schreiben (14). Die übrigen Punkte regelten Geldverteilung, Hochzeitsgelder, Strafgelder und Beerdigungssingen. Zum Schluß wird gefordert, daß der Kantor die Betstunden selbst abwarte.

Der Rat hielt den Entwurf „größten Theils vor sehr nützlich und nöthig" und übertrug die weitere Bearbeitung des Materials einer Kommission (12. Oktober 1744). Auch das Oberkonsistorium billigte die Vorschläge, sofern der Rat gegen einzelne Punkte nichts einzuwenden habe.

Dies Dienstreglement gab den ersten Anstoß zu dem gespannten Verhältnis, das sich zwischen Doles und Wilisch entwickelte. Ein dickes Aktenbündel gibt darüber Auskunft, Streitschriften, Anklagen und Rechtfertigungen, die sich durch die ganze Amtszeit von Doles hinzogen[1]). Mit kurzen Anfragen über Versäumnisse im Dienst und Eigenmächtigkeiten im Aussetzen von Schulstunden begann der Streit (1. Febr. 1748). Doles verteidigte sich temperamentvoll und selbstbewußt, indem er jeden Vorwurf zurückwies und seine starke Arbeitslast in bewegten Worten schilderte. Punkt für Punkt ging er durch, immer wieder an althergebrachte Gewohnheiten und an seine Musikaufführungen erinnernd (1. u. 6. Febr. 1748). Diese Verteidigung schlug dem Faß den Boden aus, denn nun setzte sich Wilisch hin und schrieb am 16. Februar eine Beschwerdeschrift, die nicht weniger als 44 Aktenseiten umfaßte.

Seine Klagen beginnen wieder allgemein: er schildert das Betragen der Schüler, die Sonntags sich ausschlafen oder „bey Coffée und Thee, auch wohl bei dem neuzeitigen Tobac" trinken und Karten spielen, bedauert die vielen Ferien und Freistunden und regt eine Abhaltung eines Schultages an. Dabei bekommt der Kantor schon einige Seitenhiebe auf seine eigenmächtige Art, ohne Wissen des Ephorus Anordnungen zu treffen. Weiter bringt er die Verteilung der Chorgelder zur Sprache, wo die Großen, die das Wenigste tun, am meisten erhalten, und wird schon deutlicher, als des Kantors Domestique und Landsmann Recknagel erwähnt wird, der viel Geld bekomme, obwohl er kein so starker Vokalist, sondern nur Instrumentaliste sei. Nun folgt eine Kritik der Schulkollegen und der Haupt-

[1]) „Acta Die von den allhiesigen Herrn Superintendenten Tit. Herrn Dr. Christian Friedrich Wilischen über den Verfall der Schulen geführte Klagen, auch besonders die wieder den Cantorem, Herrn Johann Friedrich Doles und den Baccalaureum, Herrn Fritzschen eingereichte Gravamina betr. de anno 1748." Abt. VIII, Sect. II, Nr. 16.

teil — die Beschwerde über Doles. Seine „Conduite und Aufführung" seien sehr schlecht, er glaube nicht, daß Wilisch sein Vorgesetzter sei, ja der alte Kantor und keiner habe den Superintendenten „so verächtlich tractieret" wie Doles, der als ein noch nicht gar so alter Studente in ein so wichtiges Kantorat gekommen sei. „Ändert er sich nicht", schreibt Wilisch, „und wartet sein Amt, besonders seine Bet- und sowohl öffentliche als auch privat-Singe Stunden nicht beßer ab, ... so muß ich ihn einmahl vor meine Hohe Obern stellen". Die Betstunden läßt er durch Schüler abwarten und kehrt sich nicht daran, wenn er mündlich wie schriftlich daran erinnert wird. Auch den Sonntags-Gottesdienst, die Freitags-Predigten, die Sonnabend-Vespern, die kleinen Schulleichen versäumt er und läßt sich durch Schüler als seine „Vicarios" vertreten. Die Inspektion in der Kirche wird von ihm vernachlässigt, die Singestunden werden selten pünktlich abgehalten, die eingezogenen Strafgelder, für die er ein Positiv anschaffen wollte, nicht gesetzmäßig verwandt, von den Hochzeitsgeldern eignet er sich mehr an, als ihm zukommt, kurz „das leidige Interesse gucket allenthalben hervor".

Doles erhielt eine Ephoral-Verordnung „wegen bisheriger vielfältiger Verabsäumung seiner Schul- und Kirchendienste" und ging damit zum Rathaus, um sich Schutz und Hilfe zu erbitten. Darob erboste Wilisch noch mehr und wandte sich am 20. Februar wieder an den Rat unter ausdrücklicher Verwahrung dagegen, wenn etwa der Rat ihn „quaestionieren" wollte. Die Unannehmlichkeiten mit dem jungen Kantor habe er vorausgesehen und deshalb seine Instruktion entworfen, um die sich der Rat leider nicht weiter gekümmert habe. Er hat auch gleich wieder neues Material gegen Doles zur Hand, der „mit seinen Zänkereyen" ihm schon so viele schöne Stunden verdorben habe. Zweimal habe Doles mit dem Stadtpfeifer Geisler[1]) Streitigkeiten gehabt, dessen Gesellen er geohrfeigt habe, zweimal auch Verdrießlichkeiten mit dem Organisten Erselius[2]) ausgetragen, einmal mit dem Organisten Klemm[3]), dann mit den Geistlichen von St. Jacobi, mit einem Hufschmied usw. Im Rat wurde Wilisch's „sehr weitläuftiges Schreiben" verlesen, und obwohl verschiedene Punkte für nicht unerheblich befunden wurden, war man doch der Meinung, die vorgeschlagenen Veränderungen erst genau zu überlegen; im übrigen aber hätten die „sensiblen und anzüglichen Ausdrückungen" des Ephorus wohl einige Widerlegung nötig. Am 3. April bittet Wilisch, „des Cantoris widriges Bezeigen" gegen sein Amt und Inspektion noch vor den Feiertagen mit ihm abzutun, und am nächsten Tag, den 4. April, kommt es endlich zu der geforderten Auseinandersetzung.

Nach dem Schulexamen wurden sämtliche Schulkollegen zur Superintendentur gebeten, wo Wilisch, Bürgermeister Pistorius und Stadtrichter Licht Schultag hielten. Bald spielten sich aufgeregte Szenen ab, „als der Cantor sitzend sich anfinge zu verantworten". Doles nennt den Ephorus keinen „rechtschaffenen Mann", der Bürgermeister greift ein und erteilt dem Kantor einen groben Verweis. In der Sache selbst erhielt Wilisch recht: Doles wurde verpflichtet, die Betstunden

---

1) Johann Christoph Geißler. Die Freiberger Akten bringen auch über ihn ausführliche Nachrichten.

2) Johann Christoph Erselius, seit 23. Februar 1735 Domorganist.

3) S. oben unter Klemm.

selbst abzuwarten und sich nur im Notfalle vertreten zu lassen, den Schülern wurde verboten, mit Doles in Privathäuser zu gehen und bis über Mitternacht dort zu musizieren, in der Kirche sollte der Kantor fleißig bei den Chorschülern sein und sie inspizieren, und ebenso sollte er die Leichen „ganz auswarten", d. h. bis zum Gottesacker mitgehen [1]).

Es dauerte nicht lange, so ging der Streit von neuem an (20. Jan. 1749). Den ersten Anlaß gab die Verteilung der Singegelder zu Weihnachten. Wilisch fand, daß die Kleinen zu wenig, die Großen zu viel erhielten. Und mit der Verwendung der Strafgelder war er überhaupt nicht einverstanden. Anstatt ein Positiv anzuschaffen, wofür bereits Herr Silbermann gewisse Zahlungsbedingungen eingehen wollte, habe Doles zu seiner Privatmusik „unterschiedliche kostbare Instrumenta, unter welchen ein Violon vor 15 Thlr." sein sollte, gekauft. Aber auch von einem neuen Positiv hielt Wilisch wenig, denn das von Strafgeldern besorgte, „in die Dom-Kirche vor 60 Thlr. angeschaffte und annoch daselbst stehende Clave Cymbal" sei vor dem Mutwillen der Schüler nicht sicher. „Ich bin dem Herrn Cantori", so schreibt er, „von Anfang her, wie Gott mein Herze kennet, nicht gram oder unhold gewesen, sondern habe nur krafft meines Amts gewünschet, daß er glauben möchte, er sey kein freyer Studente mehr . . ."

Der Streit zog immer weitere Kreise. Jetzt griff der Schulrektor Johann Gottlieb Biedermann ein. Er hatte im Jahre vorher mit Doles ein Singspiel zur Erinnerung an den 30jährigen Krieg herausgebracht, das dreimal unter „vielen Beyfall" gegeben wurde [2]). Es bestand, wie Doles sagt, „aus 5 stark besetzten Chören und mehr als 20 opernmäßigen Arien". Trotzdem ließ sich Biedermann durch den Superintendenten verleiten, eine Programmschrift „de vita musica" zu schreiben, in der aus dem Plautus bewiesen werden sollte, daß „musice vivere" nichts anderes heiße als „lüderlich leben". Damit sollte die Meinung, „es würde zu viel Musik auf dem Gymnasium getrieben" [3]), auch eine moralische Stütze bekommen und gleichzeitig der immer weitergreifenden Musikpflege ein Riegel vorgeschoben werden. Gerade unter Doles, der an dem „natürlich hellen, reinen und dauerhaften Stimmen" der Erzgebirgischen Einwohner viel „Vergnügen" fand, waren dem Chor durch seine „Motetten und Arien und durch das 4stimmige Singen der Choräle" so viel Einnahmen zugeflossen [4]), daß die Musik immer mehr in den Vordergrund des Schulwesens rückte.

Für Freiberg war Biedermann's Bilderstürmerei das erste Zeichen einer neuen Zeit, die den geregelten Musikbetrieb in Schulen und Kirchen, das Gassensingen und Aufwarten mehr und mehr einschränken wollte. Sein Programm rief eine wahre Sintflut von Gegenschriften auf den Plan. Der streitlustige Mattheson und eine Unmenge von anonymen Verteidigern der Musik meldeten sich, dann wieder

---

[1]) Den Wortlaut des Schultags hat bereits R. Kade in den Monatsheften f. Musikgeschichte 20, S. 9 f. („Beitrag zu Kantor Doles") veröffentlicht (Ms. in der Freiberger Gymnasial-Bibl.).

[2]) „Das nach schweren Kriegen durch einen allgemeinen Frieden erfreute Deutschland . . . wurde in einem Singespiel auf der Schaubühne im Kaufhause zu Freyberg, 14. Oktober 1748 und folgende Tage von dasigen Musen Söhnen vorgestellet und dazu gehorsambs eingeladen von M. Johann Gottlieb Biedermann Rect." (Kade, a. a. O.)

[3]) Autobiographie von Doles, a. a. O.

[4]) Ebenda.

unmusikalische Schreiber, die für Biedermann eintraten, kurz — es kam zu einem Federkrieg, der über den ersten Anlaß hinaus zwei verschiedene Anschauungswelten aufeinander stürzen ließ. Über die geschichtliche Bedeutung dieser Schriften, in denen sich die Bildung einer neuen Gesellschaftsform und einer neuen Auffassung von Zweck und Ziel des Schulwesens und Kirchendienstes ankündigte, wird später einmal zu sprechen sein. Für Freiberg blieb der Streit zunächst ohne greifbares Ergebnis, und auch Biedermann „bereute" sehr, sein Programm geschrieben zu haben[1]).

Bald kam es zu neuen Reibungen, die damit begannen, daß Doles in der Jacobi-Kirche einen Schüler einen „Kerl und Hundsfuits" gescholten hatte, worauf sich die gesamte Klasse über ihn und den noch gröberen Sextus Fritzsche beschwerte (23. Dez. 1750). Der Rat brachte die Sache wieder in Ordnung, erhielt aber von Wilisch immer wieder die Anregung, einen Schultag abzuhalten, um alle eingerissenen Mängel abzustellen. Am 10. Januar 1752, also nur zwei Jahre später, kommt es wieder zur Anzeige. Wilisch schildert, wie Doles und Fritzsche nicht nur ihm, sondern auch dem Rektor „allen nöthigen Respect und Gehorsam" entziehen und so tun, als ob sie ihnen nichts zu sagen hätten. Sie entschuldigten sich nicht einmal, wenn sie auf Reisen gingen und ihren Dienst versäumten. Wieder werden alte Beschwerden über Doles erneuert, und Wilisch droht nun, die Sache vor das Oberkonsistorium zu bringen. So weit kam es allerdings nicht, denn der Rat versprach Untersuchung und Abstellung an einem Schultag.

Wie sich die Verhältnisse nach dem Biedermann-Streit zugespitzt hatten, sieht man an der neuen Beschwerdeschrift, die Wilisch am 29. Mai 1754 einreichte. Sie war „sehr weitläufftig" geraten, nicht weniger als 48 Seiten stark! Diesmal gaben Wilisch's Bemühungen zur Wiederherstellung der Kirchenmusik im Dom und in der Peterskirche den ersten Anstoß. Doles hatte seine Meinung schriftlich dem Bürgermeister eingereicht, ohne den Superintendenten zu benachrichtigen, und erst durch den Rat erfuhr Wilisch von seinem „sehr anzüglich" gegen ihn und den Rektor abgefaßten Schreiben. Nun geht Wilisch die „Anzüglichkeiten" durch und kommt mit einer ganzen Reihe neuer und alter Beschwerden. Sie laufen alle darauf hinaus: Doles handelt eigenmächtig, übertritt Ephoral-Verordnungen, ist „sehr grob und impertinent", beachtet nicht die Regeln guten Betragens in Kirche und Schule, verteilt die Chorgelder nach seinen Affekten, behandelt die Schüler grob und mit Ohrfeigen. Und man sieht „seine Frechheit und große Einbildung, die er von sich machet, als ob er der Mann seyn werde, der alles verbeßern und dem verfallenen Wesen der Schul-Disciplin aufhelfen könnte". Schließlich bittet Wilisch, daß die Sache an einem Schultage ausgetragen werde, er sei mit seinen 70 Jahren müde, sich weiter zu streiten.

Auf Aufforderung erscheint Doles am 8. Oktober vor dem Rat, wo ihm die Anklagepunkte vorgehalten werden. Er wird ermahnt, Abhilfe zu schaffen und die Subordination zu beachten. Doles erwidert, daß sich „die meisten Sachen" ganz anders verhalten. Er bäte darum, daß seine Gegenvorstellungen gehört würden. Man gestattet es, doch ermahnt man ihn vorher, daß er es kurz mache, auch alle „empfindliche Schreibarth und Anzüglichkeit vermeide".

---

1) Autobiographie von Doles, a. a. O.

Das war ein Rat, der schwer zu befolgen war. Waren doch Wilisch's Beschwerden auf 47 Paragraphen angewachsen, die aus der weitschweifigen Anklage fein säuberlich aneinander gereiht wurden. Doles verteidigte sich temperamentvoll und mit der ihm eigenen Schärfe des Ausdrucks. Einen Paragraphen nach dem andern widerlegte er in seiner am 2. Dezember 1754 eingereichten Verteidigungsschrift.

Die Versäumnisse in den Mittagspredigten und Betstunden entschuldigt er durch Überanstrengung seiner Stimme, durch Dienstüberlastung oder durch althergebrachte Gewohnheiten. Den Respekt gegen seine Vorgesetzten will er stets beobachtet haben. Die „sehr widrige Ausdrückung", er singe fürs Geld lange Leichenlieder, habe viel Beleidigendes an sich. „Ich laße mir keine Lieder aufgeben", schreibt er, „wenn sie mir aber aufgegeben werden, so kann ichs nicht abschlagen. — Ich habe aber, um den Frieden zu erhalten, manchmahl die längsten um 1 gl für der Thüre gesungen". Seine Schullektionen warte er pünktlich ab, und wenn er die Choräle 4stimmig singen lasse, so geschähe es „erstlich, weil die Lieder auf diese Art viel erwecklicher, einnehmender und rührender klingen", und dann werden auch „die Schüler, die aus der Currende ins Chor zu kommen gedenken, zu beßerer Haltung eines Tons in einer Stimme angewöhnt, sie lernen auf einander hören, und können, da immer eine Stimme die andere, so zu reden, hält und unterstützt, nicht so leichte unterziehen". Die Geldsachen und Strafgelder will er stets genau, auch mit dem Rektor verteilt haben, er verwahrt sich ausdrücklich gegen Wilisch's „unerweisliche" Beschuldigungen und nimmt seinen Recknagel als tüchtigen Violinisten in Schutz. Auch die Zänkereien und Ohrfeigen-Geschichten klärt er auf. Es ging bei seinen Übungen wohl etwas stürmisch zu, denn der Stadtpfeifer-Gehilfe gab während der Musik einem Schüler eine Ohrfeige, und als Doles eingriff, „hub er seinen Baßon" gegen den Kantor. Wenn Doles sein Fehlen beim Rektor nicht entschuldige, so geschehe das aus Gegenseitigkeit. Der „Feind" streue eben „Verdrießlichkeiten" und den „Saamen der Uneinigkeit" aus. „Es tut mir leid", sagt er, „daß ich mit Grund der Wahrheit es nochmahls sagen muß, daß der H. Superintendent viel zur Verachtung und folglich zum Verfall der Musik beygetragen." Er hat „kurtz nach meinem Anzug bald dieses bald jenes an meinen Musiken auszusetzen gehabt. Zu geschweigen daß Er ... in die Domkirche, so oft ich da musicire, nicht eher als nach der Musik zu kommen pfleget, da doch die Musik auch ein Stück des Gottesdienstes ist, ob Er sie gleich mir neulichst noch spöttisch genug ein Geklingel nennte." Bei seinem Antritt habe er keine Instrumente vorgefunden, er mußte erst Violinen, Violen, Violonzello, Violono anschaffen, um Singestunden halten zu können, obwohl es ihm ohne Positiv von Tag zu Tag saurer werde. Und der Chor war so schlecht, daß er bei seiner Kantorprobe ein leichtes Tutti 6mal probieren mußte. Andere Anschuldigungen nennt er „lauter Unwahrheiten", „bittere Vorwürfe" oder „Injurien". Der Superintendent habe die Schüler von der Musik abgehalten, „da man in jeder Stadt nur einen Cantorem brauche". Und mit den besten Musikschülern sei der Ephorus stets am wenigsten zufrieden gewesen. Auch die Steigerung im Preise der Passionsbücher sei gerechtfertigt: „Ich habe nun gottlob 10 verschiedene Passionen allhier aufgeführt, und sind folglich allemahl auf meine Arbeit, Mühe und Kosten verneuert worden." „Wenn sie nach der neuern Art wären, so solte mich der H. Superint. noch mehr aufmuntern, und mir immer vorsagen, daß ich den jetzt lebenden größten Meistern mehr und mehr nachahmen solte." Seine Texte und Passionen seien gewiß erbaulich, wie das beiliegende Textbücher zeigen könnten.

Diese Texte stellen Passionen von Kantor Beyer und Doles gegenüber. Es sind:

1) „Heilige Leidens Geschicht Unsers Herrn Jesu Christi, wie solche in zwey Theile getheilet, davon der erste Theil am Sonntage Esti mihi und Dom. Palm. zu Mittage und der andere Theil den ersten und letzten Fasten Dienstag frühe Im Dom Mitt eingemischten Arien und geistlichen Choral Liedern soll gesungen werden" (Kantor Beyer). Beginn: „Der Heiland gehet an sein Leiden".

2) „Historia des schmertzlichen Leidens und Sterbens unsers HErrn und Heylandes Jesu Christi, Wie sie von dem heiligen Evangelisten Marco beschrieben wird / nebst Eingerückten Arien und Choral-Gesängen / in zwey Theile abgefasset und Musicieret in Freyberg" (Kantor Beyer). Beginn: „O Gottes Sohn! Mein Gnaden Thron."
3) „Historia des schmertzlichen Leidens" usw. (wie oben) nach Mattheus mit „bekandten Choral-Gesängen" (Kantor Beyer). Beginn: „Höret das Leiden und Sterben."
4) „Historia des schmertzlichen Leidens" usw. nach Marcus „nebst Eingerückten Arien und Choral Gesängen" (Kantor Beyer). Beginn: „O Gottes Sohn! Mein Gnaden Thron" (vgl. Nr. 2).
5) „Historia des schmertzlichen Leidens" usw. nach Lucas (Kantor Beyer). Beginn: „Höret das Leiden."
6) „Historia des schmertzlichen Leidens" usw. nach Johannes (Kantor Beyer). Beginn: „Das Leiden und Sterben unsers Herrn."
7) „Das Leiden Jesu nach dem Heiligen Johannes mit untermischten Arien in der Dom- und Peterskirche an den gewöhnlichen Tagen musikalisch aufgeführt. Freyberg 1755" (Kantor Doles). Beginn: „Gott! Du tilgest meine Schuld."
8) „Oratorium auf die Kreuzigung Christi, welches an den gewöhnl. Tagen in der Dom- und Peterskirche musikalisch aufgeführt worden. Freyberg, Chr. Matthäi" (Kantor Doles). Beginn: „Du Fürst aus Nazareth."

Schon diese Texte zeigen den Unterschied zwischen alter und neuer Zeit, zwischen der überlieferten und der neuen erbaulichen Passion. Die Bücher kamen bei Beyer auf 3, bei Doles aber auf 8 ₰. Doles erzählt auch, wie frühere Geistliche den Inhalt seiner Musik mit in die Predigt nahmen, wodurch „viele Erbauung" geschafft wurde. Wilisch dachte anders über diese Texte. Er war in einer andern Zeit aufgewachsen und kämpfte auch hier für das Alte, ohne den neuen Geist der Zeit anzuerkennen.

Was Doles weiter anbringt, sind mehr oder weniger scharfe Widerlegungen und Zurückweisungen. Er bleibt seinem Ephorus keine Antwort schuldig, und was gegen seine Religion erinnert wird, weist er mit den Worten zurück: „Das hätte ich doch beynahe nicht vermuthet, daß Er über meine Religion und Gewißen herrschen wolle. Wenn ich wüßte, daß ich durch diese Cerimonie [beim Beten] die Gemeinde erbaute, so wollte ich es mitten in der Kirche verrichten." In der Tonart ließ es Doles nicht an Schärfen und Härten fehlen, und wie schwer er damit gerade den alten Wilisch traf, zeigt am besten die Bemerkung, die Wilisch an den Rand der Schrift setzte: „Ist entsetzlich, so muß der H. Superintend. allenthalben ein Lügner seyn!"

Auch Rektor Biedermann gab eine Erklärung über strittige Punkte (10. Febr. 1755). Wilisch aber nahm die ganzen Akten und sandte sie dem Oberkonsistorium ein. Nun kam vom Konsistorium eine scharfe Rüge: der Rat solle nicht in die geistliche Gerichtsbarkeit durch Annahme der Doles'schen Schrift eingreifen, widrigenfalls eine „harte Ahndung" erfolgen müsse (26. Febr. 1755). Der Rat sah die Akten als Privatakten an und verteidigte sein Verhalten (10. März 1755). Und Wilisch setzte auseinander, weshalb er gezwungen war, die Akten seiner Behörde einzusenden (11. März 1755). Er war gewiß vom besten Willen beseelt, als er die Reform des Kantorats einleiten wollte, und man glaubt ihm auch seine „Pro Memoria": die Nachwelt solle nicht denken, wenn sie diese Akten zu Gesicht bekäme, er sei ein „grundböser Mann" gewesen. Aber sein Kampf mußte aussichtslos bleiben, solange Doles und seine Musik sich auf allgemeine Anerkennung und Beliebtheit stützen konnten.

Man kann es Doles nachfühlen, wenn er möglichst schnell diesem Hexensabbath von Anschuldigungen und Anzeigen entfliehen wollte. Eine Gelegenheit bot sich beim Tode von Bach's Nachfolger Harrer in Leipzig. Wieder verwandte sich die Herzogin von Curland für ihn, und er erhielt das Leipziger Kantorat, ohne eine Probe abzulegen [1]). Schon am 7. Januar 1756 war dem Freiberger Rat seine Beförderung bekannt. Doles nahm seinen Abschied und dankte noch einmal den Ratsherren für Nachsicht und Unterstützung bei seiner Dienstführung:

„Erlauben Sie, daß ich mich Ihrer Ehrwürdigen Versammlung noch einmahl vor meinem Abschiede nähere, daß ich Ihnen für alle Ihre unendlichen Gütigkeiten gegen mich, wovon ich das dankbarste Andenken in meiner Seele allezeit aufbehalten werde, meinen aufrichtigsten Dank sage, und daß ich mich Ihrem gütigsten Andenken, welches mir immer das kostbarste seyn wird, was mir von Freyberg übrig bleiben kann, unterthänig empfehle. Zu diesen Pflichten verbinden mich Ihre Verdienste um mich, und wäre ich auch nicht als zu einer Pflicht dazu verbunden, so würde mir doch mein Herz dieses angenehme, aber auch für mich wehmütige Geschäfte befehlen.

Aber verzeihen Sie mir, meine Hochzuehrenden Herren und Patroni, so angelegentlich mir mein Herz diese Pflicht anbefiehlt, so wenig erlaubt es mir sie persönlich abzustatten. Dieses fällt meiner Empfindlichkeit zu schwer, und ich kann Ihnen meine dankbaren Gesinnungen nur schriftlich sagen. Empfangen Sie also meinen Dank für alle Ihre Gütigkeiten, für Ihre Wohlthaten gegen mich. Erlauben Sie meinem Herzen, sie also zu nennen. Ich statte Ihnen den Dank mit der gerührtesten Seele ab; ja in diesem Augenblicke wünschte ich fast, diesen feyerlichen Abschied von Ihnen nicht nehmen zu dürfen; mein Glück ferner, wie bißher, aus Ihren Händen zu empfangen, und nicht dem neuen Schicksaale, wozu die Vorsehung mich ruft, entgegen gehen zu dürfen. Zu Ihnen wandte ich mich zuerst; Sie bat ich zuerst um das Glück meiner Versorgung, Sie kamen mir gütigst auf diesem Wege nach meinem Glück entgegen, und gründeten es. Wie großmüthig haben Sie es seitdem nicht allemahl beschützt.

Zufrieden mit meinem Glücke, und mit Ihrer mir so schmeichelhaften und vorteilhaften Vorsorge, würde ich nie ein anderes, nie ein größeres Glück gewünscht haben, wenn nicht zufällige Unruhen, und ein für mich besonders günstiger Zusammenhang der Umstände, den ich für einen göttlichen Ruf hielt, mir eine Veränderung meines Zustandes angenehm gemacht hätten. Welche Versicherungen, welche Beweise Ihrer Gütigkeit haben Sie mir nicht noch zuletzt gegeben? Mit Vergnügen, und nie ohne Bewegung werde ich mir alles dieses oft wiederhohlen, und immer in die eifrigsten Wünsche für Ihre eigene Hohe Wohlfahrt, für das Wohlseyn Ihrer theuersten Familien, und für den gesegneten Fortgang Ihrer weisen und wohlthätigen Absichten ausbrechen. Dieses ist es allein, was mir zu thun erlaubt ist. Dieses laßen Sie sich gütigst gefallen. Gedencken Sie nicht ungeneigt an die Dienste, womit ich mich in meinem Amte allezeit besonders um Ihren Beyfall bearbeitet habe, der ich mit der tiefsten und dankbarsten Hochachtung mich nenne.... Dero gehorsamst ergebener Diener Johann Friedrich Doles, Cantor" (Freyberg, den 14. Januar 1756).

Das Ratskollegium, das für Doles viel getan und ihn bei seinen Streitigkeiten wiederholt gestützt hatte, nahm die Danksagung „ganz geneigt" entgegen.

Die neue Kantorwahl wurde noch eine Zeitlang hinausgeschoben, obwohl sich bereits 9 Kandidaten beworben hatten. Neben Joh. Christoph Klemm, dem Organisten an Petri (s. o.), hatte sich gemeldet:

*Kästner, Johann Christian,

Stadtkantor und Collega tertius in Eilenburg, der die Leipziger Schule und Universität besucht und neben den nötigen Schulwissenschaften und der Theologie Musik (Generalbaß und Komposition) getrieben hatte. Seit 8 Jahren amtierte er in Eilenburg (18. und 19. November 1755). — Weiter sandten Bewerbungen:

*Schubert, Johannes Christianus,

Kantor in Olbernhau, der aus Freiberg stammte und dort 9 Jahre das Gymnasium besucht hatte (7. Dez. 1755).

---

[1]) Autobiographie a. a. O.

*Oßwald, Johann Daniel,
Kantor in Heinichen (5. November 1755), und

*Lippmann, Johann George,
S. Theol. Studiosus aus Leipzig. Nach der Gymnasialzeit studierte er in Leipzig Theologie und Musik (10. Oktober 1755).

*Biebig, Christianus Ernst,
Kantor in Zschopau, schrieb am 11. November 1755. Er besuchte die Schule in Dresden-Neustadt, bezog die Leipziger Universität und trieb von Jugend an Musik. 1755 war er bereits 19 Jahre hindurch Kantor in Zschopau.

Drobisch, Johannes Friedericus,
Kantor der Annenschule in Dresden, beruft sich in seiner lateinischen Bewerbung auf seine Kantoralzeit in Schneeberg und Dresden und auf seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien:

„Cum autem hactenus tam Schneebergae quam Dresdae per octo annos officio Cantoris sum functus, atque hac occasione, tam studia illa, quae ad humanitatem pertinent, quam artem musicam altiorem, quam vulgo compositionem vocant, et ipse sedulo exercui, et discipulos meos felici successu docui ..." (12. Octob. 1755.)

Er wird empfohlen vom Superintendenten Joach. Gottl. v. Ende aus Dresden und vom Oberkonsistorial-Präsidenten Hans Gotthelf v. Globig. Diesem antwortet der Rat, daß er Drobisch gern befördert hätte, doch lägen Empfehlungen vom Grafen Brühl im Wege. Man hätte sich für Kessel als Kantor entschieden. Drobisch hatte sich in Freiberg bereits mit einer eigenen Kantate vor und nach der Predigt in St. Petri hören lassen und „viel Beifall" gefunden. Kompositionen vom ihm sind in sächsischen Kirchenmusikbibliotheken in großer Zahl zu finden. — Um Doles' Stelle bewarb sich auch

Fasch, Johann Friedrich,
Kapellmeister in Zerbst. Am 29. Oktober 1755 schrieb er an den Rat:

„Ew. Hoch und Wohl.Edl. etc. wird sonder zweifel nicht unbekant seyn, daß, vor annehmung des bißherigen Cantoris und Directoris Musices, Herrn Doles (welcher nunmehro am 12 huj. zu dem Leipziger Cantorat gelanget ist) bey der damahligen Vacantz die meisten Kirchen-Musiqven zu Freyberg von meiner Composition aufgeführet worden, und daß nur erwehnter Hr. Doles, auch nachher, von einem anderweit — von mir Sich ausgebethenen Kirchen-Jahrgange, fortgefahren hat, dieser meiner arbeit, bey dortigen Gottesdienstl. Übungen, Sich zu gebrauchen: Wannen nun Ich, von Freyberg aus, versichert worden, daß diese meine wenige Arbeit verschiedenen beyfall allda gefunden habe; So werde ich hiedurch um so mehr ermuntert, bei nunmehriger abermahligen vacantz, Ew: Hoch- und Wohl Edl. etc. gehorsambst zu ersuchen, daß dieselbten gütigst geruhen mögten, da meine etwannige Capacität aus Anhörung so vieler Kirchen Stücken, vermuthlich Dero-selbten sattsam bekand seyn wird, diesen nochmahls vacanten Dienst mir vor andern, hochgeneigt, angedeyen zu laßen. Ich verhoffe, bey für mich favorabler Einwilligung meines ergebensten bittens künfftig mehr in der That, als itzo mit Worten an den Tag zu legen, daß ich alle meine Gemüths-Kräffte dahin beständig anstrengen werde, so wohl durch fleißige Arbeit, die componirung derer Kirchen Stücke, und anderer etwa erforderl. Musiqven, als auch durch alle nur mögliche Verbeßerung des dortigen Musicalischen Chores Ew. Hoch- und WohlEdl: zu überführen, daß Sie sämbtlich das in mich gesetzte Vertrauen und erwiesene Güthe an keinen Unwürdigen gewendet haben, wie denn solchenfalß beständig zeigen werde, daß mit schuldigsten Respecte und größter Hochachtung, meiner noch bevorstehenden Lebenszeit über, geflißends beharre — Euerer Hoch- und WohlEdl: etc. Meiner Hochgeehrtesten Herren, treu gehorsambster Diener — Johann Friedrich Fasch.

Nöthiges Inserat: Wannen auch — Hochgeehrteste und Hochgeneigteste Herren mir bekand ist, daß mit dem vacanten Dienste einige Schulstunden, zu Informirung der Jugend in den ersten Gründen der Latinität, verknüpfet seyn, meinem Gedächtniße aber, bey so vieler in denen bißherigen

Diensten gehabter Kopfarbeit und ermangelnder Übung, das meiste zur lateinischen Sprache gehörige wiederum entfallen ist; alß habe an Ew. Hoch und WohlEdl. solches lieber voritzo freywillig entdecken, als nachher, wenn Dieselbten Hochgeneigt geruheten, mit einem angenehmen Fiat! mich zu erfreuen (da bloß alleine, um meine noch übrigen Lebensjahre der Ehre Gottes und deßen Dienste zu widmen, ich diesen Schritt thue), Denenselben Unruhe und Sorge zu machen, wie diesem Mangel abzuhelffen wäre? Es sind verschiedene Exempel großer und ansehnlicher Städte vorhanden, daß in dergleichen Falle, von Seiten derer Hoch= und wohlweisen Magistraten, gütigst bewilliget worden, den Directori Musices zu verstatten, die Ihme sonst zu besorgenden Schulstunden, gegen ein von seiner Besoldung zu zahlendes billiges Qvantum, einem andern zu überlaßen, und solchermaßen das Directorium Musices von der Schule ad Interim zu trennen: Würden Ew. Hoch= und WohlEdl: im Falle Dieselbten geneigt wären diesen Dienst gütigst mir anzuvertrauen, eine gleichmäßige gütigste Nachsicht und Einwilligung, auf solche Art der Schularbeit, gern ein vor dergleichen Mühewaltung, zu bestimmendes, und von mir jährl. zu erlegendes billiges Geld, mich entledigen zu dürffen, mir angedeyen lassen, würde ich Solches, als ein gantz ausnehmendes Merckmahl groser Güte, dankbarlich erkennen, und daßelbe mich anfeuern, desto größern Fleiß, so wohl zu aufführung düchtig und erbaulicher Kirchen Musiqven, als auch, was überhaupt zu verbeßerung des Musicalischen Status zu ersinnen wäre, beständig anzuwenden; Alles überlaße Ich lediglich der Bestimmung meiner Vornehm= und höchstgeehrtesten Patronen und Gönner, nur dieses eintzige annoch gehorsambst mir ausbittend, daß Dieselben hochgeneigt verhüten wollen, wofern mein bittliches Ansuchen mir abgeschlagen werden solte, solches außer dem Hochansehnl. Raths=Collegio, andern erfahren zu laßen, weil ich sonst, wenn man hier in Zerbst nur etwas entdeckte, daß um diese vacantz ich angehalten hätte, meine Durchlauchtigst und gnädigste hohe Herrschafft (welche mit meinem bißherigen Dienste völlig zufrieden sind) gegen mich ungnädig werden, und ich Gefahr lauffen dürffte, meines bißherigen ansehnlichen Characters und Besoldung verlustig zu werden. Ich beharre, es falle in dieser Sache, wie es nur wolle, mit ausnehmender Hochachtung — Ew. Hoch= und WohlEdl. gantz gehorsamster Diener Johann Friedrich Fasch. dat: ut in litteris."

Die Bewerbung des 67jährigen Fasch[1]) mußte schon an seinem Alter und auch an seinem Verzicht auf Schulstunden scheitern, denn gerade der Streit um Schul= und Musikunterricht war ja erst unter Doles zum Austrag gekommen, und man fürchtete wohl, daß ein völliges Ausschalten des Kantors aus dem Schulunterricht zu neuen Auseinandersetzungen führen würde. Die Stelle erhielt:

***Kessel, Johann Christoph**

aus Leipzig, ein bis dahin unbekannter Mann. Wie er angibt, hatte er in den 13 Jahren seines Leipziger Aufenthalts neben seinen Studien viel Musik getrieben und eine reiche Tätigkeit als Musiklehrer entfaltet (15. Dez. 1755). Er unterrichtete auch die Söhne des Ministers Brühl. Da Graf Brühl sich für den Organisten Klemm verwandt hatte, den man auf keinen Fall befördern konnte, so fand sich ein guter Ausweg des Entgegenkommens, wenn der Rat den Musiker Kessel, der dem Minister ja gut bekannt sein mußte, wählte. In diesem Sinne wurde auch an den Grafen Brühl berichtet. Von den Bewerbern kamen überhaupt nur Drobisch, Kessel, Viebig und Schubert in engere Wahl. Drobisch erhielt 1 Stimme, alle übrigen aber Kessel, der am 8. März 1756 seine Vokation erhielt. Er blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1798 im Amt. Sein Nachfolger wurde Johann Gottfried Fischer, Kantor in Eisleben (Vokation vom 30. Jan. 1799).

---

[1]) Vgl. über ihn und seine Zerbster Tätigkeit: Bernhard Engelke, J. Fr. Fasch, Sammelbände d. IMG X, S. 276 f.

Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts

Von

Max Schneider, Breslau

Bei der zunehmenden Wiederverwendung wertvoller älterer Musik fehlt augenscheinlich so gut wie ganz die vielstimmige orchestral begleitete Komposition des 17. und des 16. Jahrhunderts. Das bedeutet einen auffallenden Verzicht auf Werke zumeist großen Stils, auf Kunstschöpfungen, die zu einem Teil auch heute noch gekannt zu sein verdienten, weil sie in der ihnen eigenen urwüchsigen und belebenden Kraft unserm Empfinden keineswegs fremd geworden sind; sie führen bisweilen zu Gipfeln des musikalischen Ausdrucks (Schütz), von denen her der Blick erst ganz das weite Gebiet ermessen kann, das uns seit längerer Zeit fast nur durch kleinere oder größere a cappella-Darbietungen, durch begleiteten Sologesang und instrumentale Kammermusik geschildert zu werden pflegt.

Diese Beschränkung ist nicht freiwillig. Sie beruht weniger auf der verhältnismäßig geringen Zahl von Neudrucken, als auf unzureichender Kenntnis des alten Orchesters mit seiner nach heutigen Begriffen schwer zu bestimmenden Besetzung. Von irgendwie nennenswerten, grundlegenden Versuchen, das vielgestaltige Orchester der Gabrieli-Schütz-Zeit neu erstehen zu lassen oder ihm das Wesentliche seiner Klangeigenart mit modernen Instrumenten abzugewinnen, verlautet nichts; es wirken da wohl noch die Folgen jener heftigen Kämpfe nach, die unsere Besten vor einem Menschenalter um die nun endlich praktisch durchgesetzte Beachtung des Generalbasses, der orchestralen und virtuosen Normen besonders des 18. Jahrhunderts zu bestehen hatten. Vestigia terrent?

Im Grunde entsprangen diese Kämpfe nur dem alten Gegensatze von Wissen und Glauben. Die Forscher wußten, auf was es ankam. Doch ihre Gegner glaubten nicht an die vermeintliche Eintönigkeit der Instrumentierung in „Deutschlands italienischer Zeit". Sie sträubten sich instinktiv gegen die unbestreitbare Tatsache des Übergewichts der Zeichnung über die Farbe in einer Musik, die sie eigentlich nur aus freien, oft fragwürdigen Übersetzungen lasen, hörten und beurteilten. Als sie dann den Urtext wenigstens buchstäblich zu lesen vermochten, wollten sie ihn kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden; ja sie glaubten vielfach, die angeblichen Skizzen der Meister erst fertig komponieren zu müssen, weil sie vor allem das nicht obligate, improvisatorische Wesen

der Generalbaßbegleitung verkannten. Demgegenüber hatten die Forscher mit ihrem gewiß nicht voraussetzungslosen, vorwiegend theoretischen und kaum sehr anschaulichen Beweismaterial einen schweren Stand. Aber sie drangen durch. Nun gilt es, die Richtlinien für noch ältere und zugleich ausgedehntere künstlerische Freiheiten wiederaufzufinden, von welchen besonders eine unser Musikleben dauernd bereichern kann: die instrumentale und vokale Besetzung der vielstimmigen Komposition des 17. und auch des 16. Jahrhunderts.

Bei dieser Besetzung bleiben nicht bloß, wie in der Zeit um 1700, die füllenden Begleitharmonien dem freien Ermessen des Generalbaßspielers anheimgestellt, sondern der Aufführungsleiter darf und soll außerdem je nach Maßgabe der vorhandenen Mittel die vom Komponisten notierten Stimmen auf Sänger und Spieler verteilen; sogar die Gliederung in stark und schwach besetzte Abschnitte, in Tutti und Soli steht in seinem Belieben. Das alles und Ähnliches ist aus den Titeln vieler Werke längst bekannt, aber für die Gegenwart wird es nicht ausgenutzt, obschon den anfänglich nur kurzen Vermerken wie „zum Singen und (oder) Spielen mit allerlei Instrumenten" auf frühen Drucken bald weitere Angaben in Vorreden oder einzelnen Stimmen folgen. Indessen sagen selbst Schütz'sche Partituren mit ihrer an sich klar ausgedrückten Willensmeinung des Komponisten noch so oft „oder" und „man kann", daß auch diese erhabenen Denkmäler der Tonkunst gleich vielen andern als zu unbestimmt erscheinen und im modernen Konzert nicht den Platz einnehmen, der ihnen gebührt. Es besteht also wissenschaftlich wie praktisch das Bedürfnis nach festen Anhaltspunkten für die Besetzung vielstimmiger Musik des 17. und 16. Jahrhunderts.

Aus den verschiedenartigen, mehr oder weniger allgemein gehaltenen Hinweisen in Vorreden und theoretischen Schriften, die hier als bekannt und oft genug erwähnt angesehen werden dürfen, sind solche festen Anhaltspunkte oder Richtlinien nur in Ausnahmefällen abzuleiten. Dagegen bewährt sich Michael Praetorius mit dem dritten Bande des Syntagma musicum[1]) als ein zuverlässiger, erfahrener Führer. Seine viel zu wenig beachtete Lehre, „ein Concert mit Instrument vnd Menschen Stimmen auff vnterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen", beruht auf verständnisvollem Studium hervorragender italienischer Meister und wird überdies an einer großen Reihe eigener und fremder Werke veranschaulicht. Der fleißige braunschweigische Hofkapellmeister schrieb aus der Praxis für die Praxis. Wir können nichts Besseres tun, als seinen bis ins einzelne gehenden Ratschlägen zu folgen, sind sie doch auch von seinen Zeitgenossen willig aufgenommen worden, wie sich jetzt an vollständig erhaltenem handschriftlichen Stimmenmateriale vieler nicht von Praetorius komponierten Werke nachprüfen läßt.

Die Geschichte des Orchesters ist noch nicht geschrieben. Sie wird großenteils eine Stilgeschichte sein müssen und zeigen, daß mit der um 1600 sich anbahnenden, schon vom Komponisten festgelegten Unterscheidung zu spielender und zu singender Stimmen auch für das Orchester eine neue Zeit künstlerischen Aufstiegs beginnt. Die Polyphonie verschwand ja trotz des stile recitativo nicht, sondern gedieh unter dem Einfluß der schnell erstarkenden dramatischen Strömung zu größerer Beweglichkeit und Freiheit. Und in dem Maße, wie sich allmählich der stilistische Gegensatz

[1]) Wolfenbüttel 1619. Kritisch revidierter Neudruck, mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Ed. Bernoulli, Leipzig 1916.

zwischen geistlicher und weltlicher Musik vertieft, gewinnt auch das Orchester in seiner Zusammensetzung an Regelmäßigkeit, in seiner Ausdrucksfähigkeit an Charakter; es wird musikalisch und technisch selbständig und scheidet klangarme oder sonstwie unergiebige Instrumente aus. Die Bedeutung der Klangfarbe bleibt zwar nicht lange verborgen, aber geraume Zeit verstreicht, bis das wachsende Bedürfnis nach lebenswahrem Kolorit eine feinnervige Kunst der Instrumentation hervorruft, die nichts mehr dem Zufall oder dem Belieben der Ausführenden überläßt und in jedem Augenblick über die verschiedenartigsten Abtönungen gebietet; ihre Entwicklung ist auch heute noch nicht abgeschlossen.

Das Wesen der modernen Instrumentierung seit Haydn gleicht dem der Malerei. Klangfarbe und Artikulation des einzelnen Instruments bestimmen also dessen Wahl, seine Verwendungsart[1]) und die Charakteristik der Zeichnung. Bei den Alten dagegen entsteht die Zeichnung nahezu unbeeinflußt von der Farbe. Die Komposition an sich ist schon fertig, bevor sie durch Instrumenten- und Singstimmenklang koloriert, d. h. farbig getönt wird. Diese Tönung folgt naturgemäß dem Aufbau der Komposition und setzt Fläche neben oder über Fläche, Gruppe neben oder über Gruppe. Daraus ergeben sich ganz eigene Kontrastwirkungen, obwohl der Komponist die Wahl der Farbe und die Abstimmung der Kontraste ganz oder teilweise den Ausführenden überläßt. (Daß der einzelne Spieler oder Sänger unter Umständen sogar Eingriffe in die Zeichnung vornehmen durfte, wenn es galt, eine melodische Linie zu schmücken, zu beleben, sie instrumental oder vokal zu charakterisieren, soll hier außer Betracht bleiben.)

Die eben erwähnten Gruppen sind die in den vielstimmigen Musiken des 16. und 17. Jahrhunderts fast immer zu „Chören“ zusammengefaßten Stimmenkomplexe. Ihre Zahl darf innerhalb gewisser Grenzen nach Maßgabe der jeweils vorhandenen Mittel wechseln, wie nicht selten schon aus Überschriften ersichtlich wird; z. B. Schütz, Psalmen Davids sampt Etlichen Moteten und Concerten mit acht vnd mehr Stimmen Nebenst andern zweyen Capellen, daß dero etliche auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht werden können (1619); Schein, Musica divina, der 150. Psalm. Mit 8, 16 oder 24 Stimmen (1620); Mayer (Martin), Jubilate. Alleluja. Auff mein Psalter und Harffenklang 37 o 44 v. (1675 achtchörig)[2]).

Aus der um das Jahr 1500 mehr gelegentlich auftretenden Vielstimmigkeit, aus dem einstigen Alternieren nur zweier oft schwachstimmiger Chöre, aus der Doppelchörigkeit Willaert's und seiner Schule (cori spezzati) erwächst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein eigner, namentlich durch Giovanni Gabrieli ins Große, Erhabene gesteigerter Stil, eine nun auch Chor auf Chor türmende, vorwiegend freie Polyphonie, die gerade unserer mit klanggewaltigem Apparat musizierenden Zeit noch (oder wieder) viel zu sagen hat. Es ist klar, daß diese vollstimmige Schreibweise einen Markstein im Werdegang des Tonsatzes bedeutet, wie Riemann einmal zutreffend bemerkt[3]); denn sie übertrug anscheinend bewußt den Begriff der Oktaver-

[1]) „Gieb jedem Instrument das, was es leyden kann, So hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran,“ schrieb Telemann 1718 (s. Mattheson, Große Generalbaßschule, Hamburg 1731, S. 172).

[2]) Manuskript in der Stadtbibliothek Breslau; vgl. Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Breslau, S. 161, Nr. 64.

[3]) Musiklexikon, 8. Aufl., Artikel Giov. Gabrieli, S. 341.

doppelungen von der Orgel auf den Vokal- und Instrumentalchor und erschloß damit eine der Hauptgrundlagen orchestraler Klangplastik. Von theoretischen Bedenken, die auch diese Neuerung begleiteten, hören wir meist nur aus beschwichtigenden Hinweisen auf ihre praktisch einwandfreie, für Klang und Stimmführung vorteilhafte Verwendbarkeit. Der gestrenge Artusi[1]) forderte die Einheit der Bässe bei mehrchörigen concerti musicali in der Erwägung, daß ein einziger Baß als harmonische Grundstimme bei einer Vielheit gleichzeitig musizierender Chöre, namentlich wenn sie getrennt aufgestellt sind, klanglich erdrückt werden kann; es treten allzuleicht Undeutlichkeiten und Mißklänge auf, sobald die einzelnen Chorbässe Mittelstimmen im Harmoniegefüge bilden; haben aber die Chöre da, wo sie zusammenwirken, gleiche Bässe, dann erhält die Komposition mit der vermehrten Stimmen- und Chorzahl ganz von selbst auch die nötige Verstärkung der Grundstimme, der harmonische Unterbau ist somit stets gesichert:

„Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget“[2]).

Von der unisonen Verstärkung zur einfachen und doppelten Oktavierung der Bässe war es kaum ein großer Schritt, z. B. bei der häufigen Vereinigung eines hohen Chores mit einem tiefen. Das Unisono von Singstimmen und Instrumenten bedurfte der theoretischen Rechtfertigung nicht, und bald drängte sich auch die Ausnutzung der Oktavierung zunächst für die oberen oder melodisch wesentlichen, dann für die im Satz wichtigsten und schließlich für alle komponierten Stimmen überhaupt auf, wenn es galt, die Vielstimmigkeit harmonisch zu festigen, das heißt: den Kunstbau nicht nur im Fundament sicher zu verankern, sondern ihn auch noch mit tragfähigen Säulen zu durchziehen.

Überdies war der klangliche Reiz der durchgängigen Oktavierung vom Orgelspiel her längst bekannt; indessen hat sie da die bemerkenswerte Eigentümlichkeit, den Achtfußton vorherrschen zu lassen: die Oktaven treten mehr als Mitklinger, als Nebenklänge auf. Aber gerade dieser Umstand ist vielleicht mitbestimmend gewesen bei dem von Praetorius[3]) angeführten Leitsatze:

„Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt: Quando una vox cantat, altera sonat.“

Schon in den von Malvezzi (1591) herausgegebenen Intermedii et Concerti oktavieren die drei begleitenden organi di legno dolcissimi in gewissem Sinne: zwei spielen im Einklang, eines eine Oktave tiefer; der damaligen Begleit- und Mitspielpraxis gemäß hatten sie sich an die komponierten Stimmen zu halten, also muß die Klangwirkung einer Oktavierung wenigstens sehr nahe gekommen sein. Zeitlich vor Praetorius empfiehlt Giovanni Francesco Capello, um 1613 Organist in Brescia, chorweises Oktavieren, weil mehr Glanz und Fülle zu erreichen ist, wenn z. B. eine Motette für je zwei Tenöre und Bässe von zwei Sopranen und zwei Altstimmen in der höheren Oktave (oder umgekehrt) mitgesungen wird: „audite, probate, ac-

---

[1]) L'arte del contrapunto, p. 2, Ven. 1589 (ristamp. 1598), cap. 16; vgl. Praetorius, Syntagma musicum III (Neudruck herausgegeben von Bernoulli, S. 70).

[2]) Vgl. Praetorius, a. a. O. Neudruck S. 72.

[3]) a. a. O. Neudruck S. 72.

quiescite", meint er zuversichtlich[1]). Dem Verfasser des Syntagma musicum war denn auch aus Venedig berichtet worden,

„daß die vornembsten Musici in Italia in den Ripieni, (das ist in pleno Choro) mit allem Fleiß die Vnisonos und Octaven gebrauchen, aus eigner Experientz vnd Erfahrung, daß solche Arten in so grossen Kirchen, da die Chor weit von einander seyn, viel bessere Krafft geben, wenn sie mit den andern Choren zugleich in Vnisonis oder Octaven . . . fortgehen; Als wenn sie mit grossem Fleiß (studiosamente) die Vnisonos vnd Octaven zu vermeyden, gemacht vnd gesetzt weren, do dann nimmermehr eine solche perfecta Harmonia vnd Resonantz sich könne vernehmen vnd hören lassen: denn was man einem Chor gibt, das werde dem andern hergegen entzogen, etc." [2]).

Trotzdem Praetorius nun, getreu seinem oben angeführten Leitsatze, „die Octaven in Choro instrumentali, wenn entweder allerley Instrumenta allein, oder aber Instrumenta vnd Menschen Stimmen zusammen kommen, nicht weniger als die Vnisoni passieren" läßt[3]), so kann er sonderbarerweise „zur zeit" nicht für gut halten, wenn im Vokalchor Diskant und Tenor oder Alt und Baß oktavieren, obschon sich dergleichen bei angesehenen Komponisten vorfindet. Er nennt Steffano Nascimbeni, dessen im Jahre 1610 bei Amadino in Venedig erschienene Concerti ecclesiastici a 12 v., divisi in 3 chori hier in Betracht kommen, und Valerio Bona, der eine Reihe mehrchöriger Werke zum Druck gab. Auch Benedetto Pallavicino's im Jahre 1605 von Amadino verlegte Sacrae Dei Laudes 8 et una 12, duae vero 16 vocibus gehören hierher, wie Viadana erwähnt, und andere. (Pallavicino führt in einem 16stimmigen Jubilate und Laudate den Cantus mit dem Tenor auf 25 und 30 Takte in Oktaven!)

Viadana, der Fortschrittliche, tritt in der aufschlußreichen Vorrede zu seinen von Giacomo Vincenti, Venedig 1612, gedruckten Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran Solennità di tutto l'anno warm für diese Art der Stimmführung ein; denn, sagt er,

„sämtliche Chöre sind für sich selbständig, richtig und im Zusammenklang komponiert; und da jeder vom andern getrennt ist, kann man nicht unterscheiden, ob sie in der Oktave oder Unisono singen. Diese Einrichtung habe ich deshalb getroffen, weil dadurch die Musikstücke viel besser gelingen. Wer bei den Tuttistellen (ne' Ripieni) genau nach den Regeln (osservamente) verfahren will, der muß ganze, halbe, Viertelpausen, Punkte, Syncopen usw. anbringen [wie in der alten künstlichen Vielstimmigkeit]: dadurch aber wird das Musikstück auseinandergezerrt, roh und widerhaarig, der Vortrag jedoch halsbrecherisch und wenig anmutig[4])".

Das war die folgerichtige Weiterentwicklung jener um 1600 von Viadana schon angebahnten Trennung der über einem selbständig komponierten Instrumentalbaß zu spielenden Begleit(Füll)harmonien von den notierten Singstimmen. Viadana hat also auch an der planvollen Begründung der wirklich orchestralen Schreibweise ganz erheblichen Anteil. Doch selbst Viadana gegenüber hält Praetorius die Oktaven im Instrumentalchor für besser als in den Singstimmen (es bleibt immer vom mehrchörigen Satz die Rede!), ohne aber, gemäß der praktischen Freiheit seiner Zeit, „eines

---

[1]) Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 4 (3. erweiterte Auflage von H. Leichtentritt), Leipzig 1909, S. 155.

[2]) Praetorius, a. a. O. Neudruck S. 74.

[3]) a. a. O. S. 75.

[4]) Außer dem in [ ] Stehenden Haberl's Übersetzung, Kirchenmusikal. Jahrbuch 1889, S. 59.

oder des andern Opinion zu improbiren oder hintenan zu setzen"[1]). Und er tat gut daran, denn er mußte selbst in Betracht ziehen, daß „in Schulen vnd sonsten, do man die Instrumenta nicht darbey haben kan, die Instrumentales Chori entweder gantz außgelassen, oder aber humanis vocibus bestellet werden müssen: So wirds eim jeden in seine willkür, ob er an etlichen örthern die Octaven könne vnd wolle vorbey gehen (lassen), anheimb gestellet"[2]). Auch spätere Meister töten den Geist nicht dem Buchstaben zuliebe, wie z. B. Heinrich Schütz in seiner tiefinnerlichen, instrumental begleiteten 8- und 16stimmigen Motette „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn" und in dem ausdrucksgewaltigen, ergreifenden Concerto „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen" für 12 oder 20 Stimmen[3]). Daß bei noch vollstimmigeren Werken ohne vokale Oktavierung überhaupt nicht gut auszukommen war, daß sie sogar zu künstlerisch selbständiger Wirkung gebraucht werden konnte, zeigt, um nur ein Beispiel zu nennen, Orazio Benevoli's berühmte vielchörige Festmesse zur Weihe des Salzburger Domes 1628[4]).

Nur schlecht klingende Quinten mußten vermieden werden, obschon „die Diminutiones, so bißweilen intermiscirt werden, sehr viel excusiren vnd vertuschen helffen"[5]).

Die neue Lehre von der Oktavierung ging aber nicht nur die Komponisten an. Auch die dirigierenden Kantoren und Kapellmeister mußten ein klares Verhältnis zu ihr anstreben, wenn sie beim Einrichten der zur Aufführung gewählten Werke für ihre untereinander recht verschieden zusammengesetzten Chöre und Orchester einigermaßen sicher gehen wollten. Das Einrichten ließ ja verhältnismäßig große Freiheiten, in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts bekanntlich weit größere als in der des 18., wo eigentlich nur noch für einen fähigen Generalbaßspieler zu sorgen war, der im übrigen mit der ihm obliegenden harmonischen Ergänzung des notierten Satzes selbständig verfuhr. Der Dirigent in der Gabrieli-Schütz-Zeit dagegen hatte mehr zu tun; er mußte häufig nicht nur die vokale und instrumentale Besetzung der notierten Stimmen seinen verfügbaren Mitteln entsprechend vornehmen, sondern unter Umständen auch noch „Capellen" aus den gewählten Kompositionen „ausziehen".

Diese Capellen waren verstärkende vokale oder instrumentale Chorgruppen beliebiger Anzahl und Klangfarbe, die als kraft- und prachtgebende Tutti dem je nach Charakter des Musikstückes starken oder schwachen, mit Instrumentalpartien durchsetzten oder rein vokalen Hauptchore, den Favorit- oder konzertierenden, zuweilen solistisch gemeinten Stimmen gegenübertraten und dadurch wirkungsvolle dynamische Abstufungen ermöglichten[6]). Die Komponisten stellten meist den Dirigenten anheim,

---

[1]) a. a. O. S. 77.

[2]) a. a. O. S. 77.

[3]) H. Schütz, Sämtliche Werke, herausgegeben von Ph. Spitta, Bd. 2 und 3.

[4]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich X_1. (S. Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.)

[5]) Praetorius a. a. O. S. 77.

[6]) Hierher gehören auch Praetorius' Äußerungen über die Bezeichnungen forte, piano, presto, adagio, lento. „Diese Wörter — sagt er a. a. O. S. 87 — werden bißweilen von den Italis gebraucht, vnd in den Concerten vnd vielen vnterschiedenen örtern, wegen abwechselung beydes der Stimmen vnd Choren, darbey oder drunter gezeichnet, welches ich mir dann nicht mißfallen lasse. Ob zwar etliche, daß sich dessen, sonderlich in Kirchen zu gebrauchen nicht gut sey, vermeinen: So deuchtet mir doch solche variation vnd vmbwechselung, wenn sie fein moderate vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren ... vorgenommen ... wird, nicht allein nicht vnlieblich oder vnrecht seyn,

in welchem Umfange solche Capellen „ausgezogen“, das heißt: besonders herausgeschrieben werden sollten. Schon Überschriften wie z. B. „mit 8 oder 16“, „12 oder 20 Stimmen“ lassen erkennen, wie die Capellen je nach Maßgabe der jeweils vorhandenen Mittel ganz oder teilweise wegbleiben konnten; sie wurden deswegen und aus Sparsamkeitsgründen auch oft gar nicht mit gedruckt[1]).

Außer zahlreichen, leider nur in Stimmen vorliegenden Werken des Praetorius bieten beste und bequemste Anschauung die auf hoher künstlerischer Warte stehenden „Psalmen Davids sampt Etlichen Moteten und Concerten“ (1619) von **Heinrich Schütz**, der die Capellen in verschiedenartigster Verwendung auch der gedruckten Ausgabe beigefügt hat, ohne unbedingt auf ihrer Ausführung zu bestehen oder ihre Besetzung bis auf die Einzelheiten festzulegen.

Eine besonders bemerkenswerte, historisch sehr bedeutsame Art der ergänzenden Capellen nimmt **Praetorius** als sein geistiges Eigentum in Anspruch[2]). Er nennt diese Capella fidicinia, weil er sie mit Saiteninstrumenten, die nicht auf Atempausen angewiesen sind: Geigen, Lauten, Harfen, Gamben oder Bratschen statt mit Bläsern besetzt sehen will. Sie kann bei strophischen Gesängen im Wechsel mit verschiedenen Bläsercapellen vortrefflich wirken oder auch nach englischer Art als „ganzes Consort“ stark und mit sanften Blasinstrumenten gemischt werden in der Weise, daß „ein starck Clavicymbel, zwey oder drey Lautten, eine Theorba, Bandoer, Zitter, Baßgeig, Block- oder Querflöit, stille Posaune, Viole de Bastarda vnd eine kleine Discant Geige fein rein vnd lieblich zusammen gestimmt mit einander fortgehen: die Concertat Stimmen aber das jhrige cum grata & decenti harmonia darunter mit einbringen.“ Man soll jedoch eine solche Capelle etwas abseits von Orgel und Singstimmen stellen, damit diese nicht übertönt werden. Wichtig ist, daß die Capella fidicinia **nicht** aus den notierten Stimmen ausgezogen, sondern frei dazu komponiert wird! Sie kann nebenbei einem in der Begleitung noch unerfahrenen Organisten das Generalbaßspiel lehren, wenn er sie sich intavoliert[3]). In erster Linie dient eine solche Capella fidicinia schwachstimmigen Gesängen etwa Viadana'schen Stils, und Praetorius verschweigt glücklicherweise nicht, wie er zu dieser Art kam, die Generalbaßbegleitung instrumentaliter und unbeschadet des möglichen Orgelanteils auszusetzen:

„Dieweil etlichen vnter uns Teutschen, so der jetzigen newen Italiänischen Invention, do man bißweilen nur eine Concertat Stimme allein, zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder Regal singen lest, noch vngewohnet, diese Art nicht so gar wol gefället, in Meynung, der Ge-

---

sondern viel mehr die aures & animos auditorum afficire, vnd dem Concert eine sonderliche Art vnd gratiam conciliire. Es erfordert aber solches offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstand der Wörter an jhm selbsten; daß man bißweilen nicht aber zu offt oder gar zu viel, den Tact bald geschwind, bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft, bald starck vnd frisch resoniren lasse: Wiewol in solchen vnd dergleichen vmbwechselungen, in Kirchen viel mehr alß vor der Taffel eine moderation zu gebrauchen vonnöten sein wil.“

[1]) Auch **Praetorius** erwähnt S. 89: „Vnd solcher Capellen habe ich in etlichen des Johan Gabrielis abgeschriebenen Concerten viel vnd vnterschiedlich gesehen: Welche aber in denen jetzt newlich in vergangenen Jahren im Druck publicirten nicht vorhanden.“

[2]) a. a. O. S. 91 f.

[3]) S. 93: „Sintemal es denselben viel leichter were, alle Mittelstimmen oder Parteyen (welche sonsten in solchen Concerten nicht vorhanden) in jhre Tabulatur abzusetzen, als daß sie allererst lange nachdencken vnd speculiren müssen, ob sie Quarten vnd Sexten, oder aber Quinten vnd Tertien etc. greiffen sollen. Darumb ich dann in etlichen diese Capellam auch genannt habe, Capellam pro Organo, Item pro Testudine, Theorba, &c.“

sang gehe gar zu bloß, vnd habe bey denen, so die Music nicht verstehen, kein sonderlich ansehen oder gratiam. Darumb ich dann vff dieses Mittel bedacht seyn müssen, daß man einen Chorum oder Capellam mit 4 Stimmen darzu setzte, welcher entweder mit Posaunen oder Geigen allzeit zugleich mit einstimmen köndte."

Das gefiel bald allgemein, wie Praetorius erfreut betont, und war zweifellos auch besser als die andere gleichzeitig von ihm vorgeschlagene Art, bei Stücken mit einer oder zwei singenden Stimmen die schlichte Orgelbegleitung nicht mit einem schwachen Flötenregister, sondern mit „Schnarrwerken" oder auf einem Regal auszuführen, welche beide „fast den Posaunen gleich" klingen. Die Anwendung der Capella fidicinia zeigt Praetorius in der Polyhymnia caduceatrix & panegyrica (1619) und im Puericinium (1621).

Wir sehen diese für Orchesterinstrumente notierte Begleitung auch in Solokantaten und ähnlichen Stücken des 17. Jahrhunderts reichlich vertreten, z. B. in Werken Tunder's[1]) und Ahle's[2]), und vor allem in den Arien Heinrich Albert's, bei dem man wohl nicht oder doch nur sehr bedingt von einer Rückkehr zum gesungenen Chorlied sprechen kann. Es war schwerlich gut, die in späteren Auflagen der Arien von Albert selbst zugesetzten Stimmen in den Denkmäler-Neudrucken[3]) durch Textunterlage grundsätzlich zu gesungenen Stimmen zu stempeln; denn erstens sind sie zuweilen recht wenig singbar, zweitens stehen sie stilistisch zu den immer natürlich und ungezwungen dahinfließenden Liedweisen der Oberstimme in starkem Gegensatz, und drittens erweist sich oftmals die vermeintlich erste Fassung für eine Stimme und Generalbaß, also das Sololied, als nach der mehrstimmigen Gestalt entstanden, z. B. (D. d. T. Bd. XII) Nr. 2A und 3A. Schon der im Neudruck spurlos beseitigte Schlüsselwechsel im Begleitbaß der beiden (und anderer) „Solo"lieder hätte den Herausgeber (Bernoulli) stutzig machen können, zumal er selbst feststellt, daß die Notierung an diesen Stellen „regelmäßig dem Hervortreten einer Mittelstimme meist als tiefste Stimme in den späteren Auflagen"[4]) entspricht. Dazu kommt die Datierung der hier als Beispiele herausgegriffenen beiden Lieder. Nr. 2A erschien 1638; 2B, die „spätere", d. h. nur später von Albert veröffentlichte mehrstimmige Fassung ist aber schon zum 4. Mai 1634 geschrieben „bey seeligem Hintrit Frawen Helenen Hartmannin". Nr. 3A war mehrstimmig noch früher entstanden, nämlich 1632 zum Begräbnis des Albert befreundeten Johann Ernst Adersbach. Zu Begräbnismusiken wie zu frohen Feiern pflegten aber auch in Königsberg die Stadtpfeifer herangezogen zu werden[5]), daher die Mehrstimmigkeit, die meist im Stile der Capella fidicinia des Praetorius gehalten und nicht als vokal, sondern in der Regel nur als instrumental anzusehen ist. Albert kehrte also nicht zum Chorlied zurück, sondern gab in späteren Auflagen seinen Arien, gleichviel aus welchen Gründen, nur die ursprünglichen Fassungen für eine Singstimme mit Begleitung von Instrumenten so, wie das Stück im Freien musiziert worden war. In der Kirche trat die Orgel zu den Instrumenten

---

1) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. III, herausgegeben von M. Seiffert.
2) Ebenda Bd. V, herausgegeben von J. Wolf.
3) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XII und XIII.
4) Bd. XIII, Revisionsbericht S. VIII.
5) G. Küsel, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg in Pr. (Dissertation), Halle 1915, S. 35.

hinzu[1]). Mit der zweistimmigen Notierung, die meist für zwei bis drei Personen bestimmt war, oder auch für einen sich selbst begleitenden Sänger, „sonderlich für junge Leute, sich damit vnterweilen zu erlustigen", wurde dann und wann recht „possierlich" verfahren, wie Albert in der Vorrede zum dritten Teile der Arien bemerkt:

„Man spielt, singt, fiedelt und pfeifft mannichmal ein Lied immer im unisono, auch wol gar in der octavâ hinweg biß es zu ende gebracht wird; dieses kan einem guten musico gar nicht gefallen; Wenn aber das Instrument nach vorgeschriebenem Basso, welcher alhier anstat der tabulatur [!] steht, gebührlichen tractiret würde, die nohtwendigen accorden oder consonantiē nicht weg blieben; der Singer auch alleine, ohne Mithülfe einiges Instruments seine Partey machete, vnd selbiger Bassus nur rein vnd schlecht, wie er stehet, auff dem Violon oder Baßgeige ꝛc. gestrichen würde; die Flöte, Violin etc. entweder eine abwechslung mit dem Singer hielte, oder aber eine absonderliche Stimme, die auch ein schlechter Musicus leichtlich darzu finden kan, spielete, solte es weit besser zu hören seyn."

Echte Sologesänge, und zwar solche neuen Stils, sind bei Albert eigentlich nur die, „welche in genere recitativo gesetzet (so auff die meisten Syllaben fusas haben)"; hier soll sich der Sänger fast nicht an den Takt binden, sondern die Worte, wie sie ungefähr in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgesprochen werden, singen. Das ließ genau wie bei den italienischen Monodien um 1600 eine festgefügte Begleitung durch (Orchester-)Instrumente unzweckmäßig oder gar unmöglich erscheinen, und Albert bleibt in diesen Fällen bei einer einzigen Fassung.

In der Idee der Capella fidicinia oder genauer: in dem keineswegs fruchtlos gebliebenen Versuche des Praetorius, die Generalbaßbegleitung durch eine Gruppe oder einen „Chor" von Streich- oder Blasinstrumenten zu ersetzen, liegt schließlich auch dem Sinne nach die historische Rechtfertigung jenes in Einzelheiten gewiß anfechtbaren ähnlichen Verfahrens, das Mozart und später Robert Franz beim Überarbeiten Händel'scher und Bach'scher Werke anwandten; läßt doch schon Prätorius selbst bei vierchörigen Stücken für den oft wahrscheinlichen Fall, daß nicht vier Generalbaßspieler zu gleicher Zeit vorhanden sind, die Capella fidicinia als besten Ersatz eintreten[2]). Sie kann „durch und durch wie ein General Baß musicirt werden"[3]). In ihrer Gesamtheit blieb die Capella fidicinia ein „Chor", ein einheitlicher, in sich festgefügter, harmonisch selbständiger Stimmenkomplex. Und wie im vielstimmigen Satze des 16. und 17. Jahrhunderts die notierten Stimmen meist zu Chören zusammengefaßt wurden, so geschah es grundsätzlich auch mit den Instrumenten, die ja einst in fast jeder Gattung den Singstimmen entsprachen und wie diese in Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßlage vorhanden waren. Praetorius bespricht die zu seiner Zeit in der Kunstmusik gebräuchlichen daher als Chöre und nach Namen, Tonumfang, Charakter und Notierung[4]). Die Wahl der Instrumente richtet sich nach den Schlüsseln der notierten Stimmen, des „Gesangs". Dadurch werden auch die mannigfaltigsten Mischungen einzelner, den verschiedenen „Chören" (oder, wie sie sonst noch heißen: Akkorde, Stimmwerke) angehörigen Instrumente möglich. Man kann also unbeschadet der vokalen Ausführung geeigneter Stimmen wählen:

---

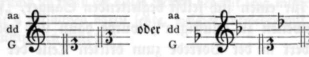
[1]) Vgl. unten S. 219.

[2]) Praetorius, a. a. O. S. 138 letzter Absatz.

[3]) S. 143, VI. Manier; vgl. auch S. 138.

[4]) S. 123 ff.

1. Den Zinken- und Diskantgeigenchor (Cornetti, Violini) bei



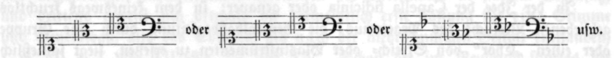
„In den gar hohen Choren ist fast besser, die Violin als die Cornetten zu gebrauchen."

2. Den Querflöten- oder Querpfeifenchor (Traverse, Fiffari) bei



Diese Claves signatae entnimmt Praetorius aus sieben- und achtstimmigen Sätzen von Cl. Merulo (Cantate; Magnum haereditatis misterium), G. Gabrieli (Beati omnes) und H. L. Haßler (Venite exultemus)[1].

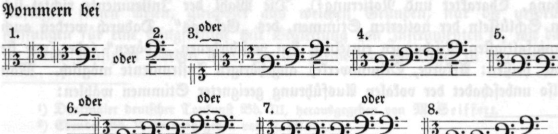
3. Den Singchor (Capella, vox humana) und den Flöten-, Violen- und Geigenchor (Flauti, Viole da gamba, Viole da braccio) bei



Beispiel: Omnes gentes 16 voc. von G. Gabrieli.

„Solche Chore, in Cantu ♮ duro oder ♭ molli, gehören eigendlich zur Capella vnd vor Menschen Stimmen, oder wie mans auch nennet, Vocal- oder Concertat-Stimmen, das ist vor die Cantores vnd Vocalisten. Denn diese Claves bleiben in jhren rechten vnd eigendlichen terminis vor die Menschen Stimmen nicht zu hoch noch zu niedrig . . . dieweil auch offtmals Knaben gefunden, vnd die meisten dergestalt wol abzurichten weren, . . . daß sie einen Gesang also  signiret, das g̿ auch wol daz a̿ rein vnd just haben können . . . . Derowegen so kan man auch in vorgedachten Capellen bißweilen sich solcher hohen Signaturen, nemblich das g, gebrauchen: Oder man lasse den Altum durch einen solchen Knaben in der Octav höher singen, welches keine vnfreundliche harmoniam erregt, . . . dergestalt denn auch bisweilen den Tenor gleichermassen in etlichen Cantionibus von einem Knaben in der Octav drüber singen zu lassen, nicht vnanmütig zu hören."

4. Den Posaunen- und Fagottenchor (Tromboni, Fagotti) mit Einschluß der tiefen Pommern bei



[1]) S. Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. XXIV/XXV, S. 300.

Praetorius macht hierbei in großer Ausführlichkeit auf praktisch notwendige Umnotierungen, auch auf Transpositionen aufmerksam, die namentlich für rein instrumentale Besetzung gelten. An zehn weitläufigen Schlüsselsystemen, auf deren Wiedergabe verzichtet werden muß, zeigt er die möglichen Verwendungsarten der „Posaunen, Fagotten oder Dolcianen, vnd Pommern oder Bombarden auch in andern gemeinen Clavibus, so sonsten vff Violen- Flöitten- vnd Menschen Stimmen-Chor gerichtet seyn."

Die bisher unter 1 bis 4 gemachten Angaben haben nicht nur historischen Wert. Ihre Kenntnis ist unerläßlich für die richtige Beurteilung, insbesondere für eine praktisch einwandfreie Wiederbenutzung ausgewählter älterer Musik und vermöchte wenigstens zu verhindern, daß in Denkmälerausgaben Stücke wie Haßler's dreichöriges (zwölfstimmiges) Domine, Dominus noster als heute nicht mehr ausführbar, ja als „unwiderleglicher Beweis" dafür bezeichnet werden, „daß man in der Blütezeit der klassischen Polyphonie und darüber hinaus ein Stimmenmaterial zur Verfügung hatte, das wir nicht mehr besitzen" [1]). Mit Hilfe der obenstehenden Angaben aus dem Syntagma musicum lassen sich aber Werke von der Art des Haßler'schen recht gut wieder zu tönendem Leben erwecken, und sicherlich nicht schlechter als einst.

Praetorius spricht kurz noch von drei weiteren Instrumentengruppen, zunächst: 5. Vom Krummhörnerchor (Cornamuti [torti], Storti) und 6. vom Schalmeienchor. Beide aber, die Krummhörner wegen des geringen Tonumfangs, die Schalmeien (Pommern, Bomharte) wohl wegen einiger Halbtonschwierigkeiten, haben nur beschränkte Verwendbarkeit; ein Übelstand, der nicht immer durch Transposition ganz zu beheben ist. „Die Kaekende Discant-Schalmey" benutzt man am besten überhaupt nicht. Natürlich gibt es eigens für alle diese Instrumente komponierte Stücke (Schein).

7. Lautenchor nennt Praetorius die Vereinigung von „Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata (sonsten in gemein Instrument genannt), Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern, eine große Baß-Lyra, oder was vnd so viel man von solchen vnnd dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan". Eine Baßgeige soll das Fundament verstärken. Also gleicht eine solche Instrumentengruppe dem schon erwähnten englischen „Consort". Die ausgezeichnete Klangwirkung derartiger „Chöre" hatte Praetorius an der siebenstimmigen Motette Egressus Iesus von Giaches de Wert erprobt, die er mit zwei Theorben, zwei Lauten, zwei Zithern, vier Cembali und Spinetten, sieben Gamben, zwei Querflöten, zwei Knaben (Diskant), einem Altisten und einer großen Baßgeige, jedoch ohne Orgel oder Regal besetzte, „welches ein trefflich-prächtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lautes der gar vielen Säiten fast alles geknittert hat". Im Druck [2]) läßt keine der gut sangbaren, sorgfältig mit Text versehenen Stimmen dieses Stücks — ein Dialog zwischen Jesus und Maria — instrumentale Ausführung vermuten.

Trompeten und Pauken bezieht Praetorius aus naheliegenden und bekannten Gründen nicht in die bisher genannten Instrumentenchöre ein, sondern erwähnt bei

---

[1]) So Jos. Auer S. XVIII des Revisionsberichtes in Bd. XXIV/XXV der Denkmäler deutscher Tonkunst.

[2]) Modulationum sacrorum ... libri tres. Noribergae 1583.

anderer Gelegenheit[1]) das Wichtigste darüber. Es ist kurz zusammengefaßt folgendes. Trompeten (und Pauken) sollen 1., wenn sie stark, zu 5 bis 7, besetzt sind, außerhalb der Kirche stehen, damit sie nicht alles übertönen, der Dirigent muß sie aber sehen können; 2. brauchen sie meist nicht besonders notiert zu werden; 3. ihre beiden Oberstimmen blasen gegebenenfalls die Diskante, blasen „Clarin", und mögen die Melodie oder den Choral nach Belieben und Können kolorieren. 4. Zuweilen empfiehlt es sich, auch die Trompeten genau zu notieren. (Nicht alle zünftigen Trompeter konnten Noten lesen.) 5. Will, kann oder darf man die Trompeter und Pauker nicht brauchen, so können ihre „Sonaden" mit Geigen, Zinken und Posaunen musiziert werden.

Der Vollständigkeit des Überblicks wegen sei noch daran erinnert, daß Praetorius auch ausführliche Anweisungen für die generalbaßspielenden Organisten, Lautenisten und Harfenisten gibt[2]); er stützt sich dabei im wesentlichen auf die hinreichend bekannten Lehren des Viadana und Agazzari.

Von dem, was Praetorius über Einzelheiten bei der Verwendung von Instrumenten und Instrumentengruppen sagt, gilt im allgemeinen nur noch dieses: die äußersten Grenzen des Tonbereichs der Instrumente sind möglichst wenig in Anspruch zu nehmen, weil sie der Durchschnittsspieler, mit denen man doch in den meisten Fällen rechnen muß, nicht beherrscht. Ferner: Man achte auf Gleichmäßigkeit der Klangkraft und ersetze klangarme (zu tiefe) oder klanglich unschöne Lagen eines Instruments durch ein anderes, an solchen Stellen besser klingendes. Die Wahl der Instrumente wird nach der Lage der notierten Stimmen und nach der dem Charakter der Komposition entsprechenden Klangstärke bestimmt. Die tiefsten Instrumente können in der Regel nicht figurieren.

Im übrigen sind nach Praetorius die mannigfaltigsten Instrumentenmischungen brauchbar. Sie alle lassen aber trotz des Strebens nach Abwechslung noch so gut wie nichts von den späteren Grundsätzen einer wirklichen Instrumentation ahnen. Die einzelnen Instrumente und Instrumentenchöre des alten Orchesters werden, das ist schon öfter bemerkt, ähnlich wie etwa Orgelregister verwendet[3]). Dies bringt ja der frühere Chorstil mit sich. Man braucht deshalb auch nicht gleich Zukunftsmusik zu wittern, wenn Praetorius für ein großes Tutti selbst die Pikkoloflöte („klein Flöitlein") empfiehlt[4]) und das Glockenspiel („Cymbel-Glöcklein" in der Orgel).[5]) Die alte instrumental-vokale Klangeinheit und Klangverschmelzung steht und fällt mit der überall vorausgesetzten oder geforderten Mitwirkung der verschiedenen Akkordinstrumente[6]), besonders aber der Orgel. Eben sie gibt letzten Endes in der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts klanglich den Ausschlag, denn sie ist damals nicht nur grundierendes Generalbaßinstrument, sondern der Klangkern überhaupt. Und so wird einst auch wohl nachgewiesen werden, daß das alte Orchester aus der Orgel heraus, wie aus einer Urzelle, und um sie herum gewachsen ist. Die

---

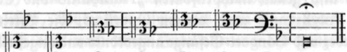
[1]) a. a. O. S. 134 ff.
[2]) a. a. O. S. 98 ff.
[3]) Sie geben kein eigentliches Relief.
[4]) a. a. O. S. 86 und 138.
[5]) S. 139.
[6]) Um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen die Bläser allein „die Harmonie" im Orchester zu übernehmen.

vielstimmige instrumental begleitete Musik des 16. und 17. Jahrhunderts wenigstens legt einen solchen Gang der Entwicklung sehr nahe. Behält man diesen Gesichtspunkt im Auge, dann läßt sich so mancher alten Komposition auch ohne zweifelhafte stilistische Umprägungen heute noch eine Klangschönheit und eine Ausdruckskraft abgewinnen, deren Eigenart recht wohl mit zeitgenössischen begeisterten Urteilen in Übereinstimmung zu bringen ist und uns obendrein vielleicht auch Werte enthüllt, an denen wir bisher gegen unseren Willen achtlos vorüberschritten.

Um über die geeignete Besetzung einer Komposition, insbesondere eines „Concerts per Choros" bequem und schnell entscheiden zu können, empfiehlt Praetorius [1]), die „Claves signatas" aller Stimmen des aufzuführenden Stückes systematisch nacheinander aufzuzeichnen. Er tut das beispielsweise mit drei Motetten von Orlandus Lassus, wie folgt.

1. Laudate pueri Dominum, a 7 v.

1. Chorus 2. Chorus

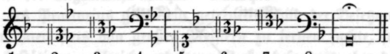


1 2 3 4 5 6 7

Besetzung: „Wenn instrumentisten vorhanden", für die beiden Diskante zwei Querflöten oder Diskantgeigen (Violinen) oder Cornette (Zinken); der Alt als „Basset" (unterste Stimme) dieses „Chores" wird gesungen. Zweiter Chor: Der Alt als höchste Stimme (Cantus) wird ebenfalls gesungen, die andern Stimmen blasen drei Posaunen.

2. In convertendo, a 8 v.

1. Chorus 2. Chorus



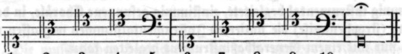
1 2 3 4 5 6 7 8

Besetzung: Erster Chor: Drei Querflöten oder drei stille (sanfttönende) Zinken oder drei Violinen; oder eine Violine, ein Cornett (Zink) und eine Quer- oder Blockflöte; die vierte Stimme (wieder ein Bassett) soll von einem Tenoristen gesungen und „so man wil" zugleich von einer Posaune gespielt werden; man kann aber auch statt des Tenors den Diskant singen lassen, die Tenorstimme (der Bassett) fällt alsdann einer Posaune oder einem Fagott zu.

Zweiter Chor: Alles nur Singstimmen oder Gamben oder Geigen (Viole da braccio) oder Blockflöten nebst einem Fagott oder einer Quartposaune als Baßverstärkung. Bei instrumentaler Besetzung dieses Chores sollen jedoch entweder der Diskant oder der Tenor oder beide auch gesungen werden.

3. Quo properas, a 10 v.

1. Chorus 2. Chorus



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

---

[1]) S. 122 f.

Hier gibt Praetorius sogar sieben verschiedene Möglichkeiten an, nämlich:

	Erster Chor	Zweiter Chor
„1. Variatio	Cornetto vel voce: Trombone, Tr. Tr. Tr.	Corn. vel voce, Tr. Tr. Tr. Tr. majore
2. Var.	Solae voces humanae	Corn. Tr. Tr. Tr. Tr.
3. Var.	Solae voces h.	Viole de braccio
4. Var.	Solae voc. h.	Flauti, Flauti, Tr. Tr. Fagotto
5. Var.	Viole de braccio	Fiffari, Tr. Tr. Tr. Tr.
6. Var.	Viole de braccio	Flauti, Fl. Tr. Tr. Fagotto
7. Var.	Flauti; Fl. Tromb. Tr. Fagotto	Corn. Tr. Tr. Tr. Tr. &c.“

Das stimmt alles zu dem, was er bei der Besprechung der einzelnen Instrumentenchöre gesagt hat. Es soll aber dabei stets der Diskant oder der Tenor oder der Alt usw. auch gesungen werden, denn der Text darf nicht fehlen!

Daß bei den drei Beispielen nirgends von der Orgel die Rede ist, bedeutet nicht den Verzicht auf ihre Mitwirkung, wie aus andern Stellen des Syntagma hervorgeht[1]).

Dieses Verfahren läßt sich natürlich auch auf alle anderen vielstimmigen Musikarten anwenden. Zwölf von diesen beschreibt Praetorius im 8. Kapitel[2]), einer eignen Werken dienenden, also genau nachprüfbaren „Admonitio vnd Erinnerung, Welcher gestalt in meinen Polyhymnis auch andern Operibus, die Lateinische vnd teutsche Geistliche Kirchenlieder vnd Concert-Gesänge angeordnet vnd angestellet werden können.“

Die zwölf Arten sind, kurz bezeichnet:

1. Choräle und Kirchenlieder, ursprünglich zum Mitsingen der Gemeinde eingerichtet, dann aber geändert, mit Trompeten und Pauken ad libitum. (Ersatz: Geigen, Zinken und Posaunen.)
2. Stücke für vier Soli und vier Tutti mit Singstimmen und Instrumenten.
3. Gesänge Viadana'scher Art mit weniger und vielen Stimmen und echtem Generalbaß. Neun verschiedene „Manieren“. Bei gleichzeitiger Verwendung von schwachstimmigen Chören (Soli) und stark besetzten „Capellen“ (Tutti) fordert Praetorius, wie es auch Schütz in den „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten“ (1619) tut, kreuzweise Aufstellung:

Capella 2 (Tutti) — Capella 1 (Tutti)

Chorus 1 (Concertatstimmen) — Chorus 2 (Concertatstimmen)

4. Doppelchörige Werke mit eingeschobenen Gemeindechorälen.
5. Kantatenähnliche Werke.
6. Gesänge mit selbständigen Instrumentalvorspielen.
7. Einstimmige, in der Melodie einfache Choralgesänge mit kunstvoller mehrstimmiger Instrumentalbegleitung. Man vergleiche hiermit die Arien Albert's.
8. Vielchörige Werke, in denen nicht notwendig alle als zum Singen bezeichneten Stimmen gesungen werden müssen. „Also, wenn Lauten, Regal oder Orgeln vorhanden, daß man nur den Cant vnd Tenor, weil die meistentheils in Sexten gar lieblich mit einander fortgehen; Oder den Cant vnd Baß; oder den Alt vnd Baß oder den Alt alleine, wenn er fein harmonice gesetzet ist, mit einsingen lassen.“
9. Gleichzeitig in allen Stimmen gesungene und gespielte Werke.
10. Motettenähnliche Werke mit Instrumenten, in denen die Soli vom Tutti wiederholt werden.
11. Mehrstimmig instrumental begleitete, einstimmig gesungene Choräle, in denen man zur Abwechslung (strophenweise) die notierten Instrumentalstimmen weglassen und die gesungene Stimme nur mit einem Generalbaßinstrument begleiten kann.

[1]) Auch in den von Malvezzi 1591 herausgegeb. Intermedii et Concerti werden die mitwirkenden drei Orgeln nicht bei jeder Besetzungsangabe, sondern nur im Vorwort (im Nono) ein für allemal genannt.

[2]) S. 134 ff.

Ein Beleg für das wirkliche Verhältnis der einstimmigen zur mehrstimmigen Fassung der Arien Heinrich Albert's; Praetorius sagt: „Wenn bißweilen in der mitten eines [strophischen] Deutschen Concert-gesanges ... der Tenor, Cantus oder Altus in einem Vers oder Gesetz den Choral führet, darzu ich dann meistentheils vier oder fünff Instrumentalstimmen vff Geigen, Violen oder andern Instrumenten zu gebrauchen, nach der VII. Art, gesetzet: So kan man daselbst die Instrumenta gantz aussen = vnd einer der eine liebliche Stimme, auch schöne Art vnnd Manier (oder wie es etliche nennen eine feine Gurgel) zu singen, gantz allein in eine Theorba oder Chitarron, wie es die Itali nennen; oder wenn die nicht vorhanden, in ein Regal, Clavicymbel, Lauten, Positiff, oder Orgel singen lassen. Welches dann gar eine feine Variation vnd vmbwechselung giebt, vnd sehr anmütig anzuhören ist."

12. Werke mit Echo. Sie eignen sich mehr für „Gemächer" als für große Kirchen, weil diejenigen, die nicht nahe bei der Musik stehen, das Piano oder Echo nicht gut wahrnehmen. Jedenfalls soll der Organist die Echostellen ganz dünnstimmig oder nur mit dem Baß allein (ohne Akkorde) begleiten.

Im allgemeinen fordert Praetorius für jeden einzelnen der nur in stilistisch begründeten Ausnahmefällen nicht getrennt aufgestellten Chöre ein besonderes harmoniefüllendes Generalbaßinstrument oder als Ersatz, gelegentlich auch aus bestimmter künstlerischer Absicht, eine Capella fidicinia. Gewöhnlich spielen die begleitenden Organisten, Cembalisten, Lautenisten usw. nach dem in mehreren Exemplaren abgeschriebenen Generalbaß oder nach einer Intavolierung des ganzen Stückes. Die zu spielenden oder nicht zu spielenden Stellen werden dann durch Unterstreichungen gekennzeichnet[1]). Im übrigen darf vor allem der Organist an der großen Orgel durchaus nicht in ein und derselben Klangstärke spielen, sondern hat seine Registrierung ganz nach den im Generalbaß stehenden Hinweisen auf die jeweils musizierenden Instrumente und Singstimmen (Omnes, Tutti, Capella, Chorus, Voces, Concertae, Tromboni, Flauti, Violini usw. (einzurichten[2])! Schlüsselwechsel zeigen an, ob er hoch oder tief, mit oder ohne Baß (Pedal) spielen soll. Koloriertes Spiel ist ihm beim Begleiten in der Regel nicht erlaubt.

Die Lehren des Praetorius geben ein getreues Abbild der Besetzungspraxis seiner Zeit. Wie er in ihnen stets von großen Meistern zu lernen suchte, so lernen andere von ihm. Das bestätigen zahlreiche erhaltene Werke, besonders aber die vielen großen Kompositionen des 17. (und 16.) Jahrhunderts, die aus den Breslauer Hauptkirchen stammen und jetzt, wohlgeordnet in Stimmen und Begleittabulaturen, einige auch noch in Tabulaturpartituren, der dortigen Stadtbibliothek gehören[3]). Sie dokumentieren die Blütezeit der Kirchenmusik in Schlesiens Hauptstadt. (Vom dreißigjährigen Kriege hatte Breslau verhältnismäßig wenig zu leiden.)

Ein paar aufführungstechnisch wesentliche Beispiele seien herausgegriffen. Als direkter Schüler des Praetorius erscheint zunächst Sebastian Lemle, von dem außer seinen 37 Breslauer Werken bisher nichts bekannt geworden ist. Er schrieb zum 20. Januar 1635 ein Concert à 9 Vocib. in 2 Choris. Ps. 105: „Danket dem Herrn, und prediget seinen Namen"[4]). Auf dem Titelblatt der Tabulaturpartitur steht getreu nach Praetorius' Anweisung das Systema mit der Besetzungsangabe:

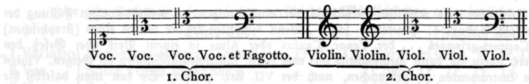
---

[1]) S. 139.

[2]) S. 86.

[3]) E. Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert. Breslau 1890.

[4]) Stadtbibliothek Ms. mus. CLXVI, 6. Der Orgelbaß ist also bei den neun Stimmen nicht mitgezählt.



Auf der letzten Seite steht aber folgender Avertimento, der erklärt, daß die neun- (mit der Orgel zehn-)stimmige Fassung nicht die ursprüngliche oder endgültige sein soll, denn:

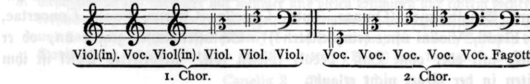
„Dieses Concert ist principaliter auf 18 Essential Stimmen gerichtet, welche in zwey absonderliche Chor abgetheilet sein, deren Erste(r) Chor bestehet von fünf Violen vnndt einem Vocal discantisten, wenn man starck bestimmet genung ist, so ist eine Vocal Capell darzu außgezogen, welche von einem Vocal discantisten, Altisten, Tenoristen vndt Bassisten kahn bestellet werden.

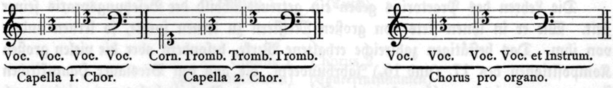
II. Daß ander Chor, welches daß Concert Chor, bestehet von fünf gutten Sängern, als einem Discant, Alt, 2 Tenor vnndt Bassisten.

III. Vor dieses ander Chor ist zur praescatierung gravititischer (!) Harmoni gleichfals eine Capell außgezogen, so bestellet werden muß mit drey Trombonen vndt einem Cornetisten.

IV. Wenn aber nicht Instrumentisten vnndt adjuvanten genung vorhanden, so können beyde capellae, als die vocalis primi chori vnndt Instrumentalis secundi chori, ganz außen gelaßen werden, doch ist zu mercken da man sie nicht alle beide außen laßen wolte, daß principaliter die capella Instrumentalis secundi chori muß bestellet werden." (Ähnlich der Fassung der Tabulaturpartitur.)

Systema für die große Fassung:





Die erhaltenen „Concert à 10 ouero 18 voc." überschriebenen Stimmen entsprechen der großen Fassung. An Begleitstimmen sind vorhanden:

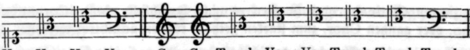
1. Ein durchgehender Streichkontrabaß ohne Pausen (Basso continuo benannt) für das ganze Stück.
2. Zwei Cembalo(„Flügel")bässe in Tabulatur für den ersten Chor.
3. Zwei Theorbenbässe in Noten für den zweiten Chor.
4. Ein unbenannter Tabulaturbaß für die Capella des ersten Chores. (Positiv oder Regal?).
5. Ein unbenannter Tabulaturbaß für die Capella des zweiten Chores. (Positiv oder Regal?).
6. Ein Orgelbaß in Tabulatur für den unteren Chorus pro Organo.

Für den 12. September 1625 schrieb Lemle ein Concert à 21 (22) Vocib. in Echo à 4 Choris „Allein Gott in der Höh sei Ehr [1])".

Systema:



[1]) Stadtbibliothek Ms. mus. CLXVI, 3b.



Voc. Voc. Voc. Voc. Cor. Cor. Tromb. Voc. Voc. Tromb. Tromb. Tromb.

3. Chor. 4. Chor.

Avertimento.

„Dieses Concert ist gerichtet auf 21 (mit Bc. 22) Essential Stimmen, vnndt in vier absonderliche Chor abgetheilet, auß welchen

I. Daß Erste bestehet von fünf Violen, zum Corpore darzu können ein par Fliegell neben ein par lauten vndt Thiorba geordnet werden.

II. Daß ander bestehet von fünf gutten Vocalisten oder Sängern, alß zwenen Discantisten, zweien Tenoristen vnndt einem Bassisten, vnndt weil dieses Chor neben den concerten auch mit dem ersten Chor daß Echo im Choral führet, alß ist zu mercken, daß in den Tripeln alzeit die Sänger daß piano halten vnndt ihre Stimme fein linde moderiren vnndt führen sollen, vnndt neben den Discantisten die zwo Violinen ihren passum zugleich haben vnndt musiciren, alß muß dieses ander vnndt daß Erste Chor nicht weit voneinander abgesondert werden, sondern wo möglich fein gerade einander vber, doch wie gemeldet nicht weit, gestellet werden. Zum Corpore darzu kahn ein fein liendes vnndt liebliches Jungfern oder Dulcian Regall gebrauchet werden, nebenst ein par lauten.

III. Daß dritte Chor bestehet von fünf [lies: vier!] Vocalisten, alß einem Discant, Alt, Tenor vnndt Bassisten, zum Corpore darzu kahn die Orgell gebrauchet werden.

IV. Daß vierdte Chor bestehet von zweien Cornetisten, vier Trombonen vnndt zweyen gutten Vocal Tenoristen, zum Corpore darzu kahn ein liebliches positieff gebrauchet werden."

Vorhandene Begleitstimmen:

1. Basso continuo pro Organo (beziffert).
2. Basso continuo pro Violono (nicht beziffert).
3. Basso continuo pro Thiorba ad 1. et 2. Chorum.
4. 5. 6. 7. Gleiche Tabulaturbässe[1]) für jeden der vier Chöre. Die Stellen, die nicht gespielt werden sollen, sind unterstrichen mit ~~~~~.

Für die Breslauer Elisabethkirche komponierte der Thüringer Johannes Phengius ein großes Stück „Frisch auf, jetzt ist es Singens Zeit", das ebenfalls der Praxis des Praetorius entspricht, wie die beigegebene Distributio et Apta huius Cantionis Constitutio beweist[2]).

„Demnach sich der Author dieses Gesanges fürnemblichen dahin beflissen, damit derselbe füglich vnd bequem in der fürnembsten Pfarrkirchen alhier zu St. Elisabeth könte musiciret werden . . . [Jahr?] Es ist dieses Stück mit 26 Stimmen zusammengesezt vnd in 5 verschiedene Chor außgetheilet

Deren der	1. Ein Chor mitt Geygen	Zu welchen	2 Discant, 1 Alt, vnd 1 Baß neben einer Lautte oder Theorbe
	2. Ein Chor mit Vocalstimmen		2 Discant, 1 Alt, vnd Bassetto
	3. Ein Chor mit concertstimmen		2 Discant, 2 Tenor, vnd 1 Baß, so einen besonderen Weynachtgesang einführen
	4. Ein Chor mit Niedrigen Vocalstimmen		2 Alt, 2 Tenor, vnd 1 Baß
	5. Ein Chor mit Posaunen		2 Alt, 2 Tenor, vnd 1 Baß mitt einer Quart-Posaune

1) Die Begleittabulaturen enthalten wie manche gedruckten Orgelstimmen stets nur (mehrere) Bässe übereinander. Bohn's Katalogangaben bei diesen Tabulaturen, z. B. 2 v., 3 v., können daher leicht mißverstanden werden.

2) Stimmen auf der Stadtbibliothek Ms. mus. CLXXXIII.

Beinebens zweyen Clarinen, oder (wofern es nicht breuchlich) zweyen Cornetten, so allein im Ripieno, oder gantzen Chor, zum starken gethön, können adhibiret werden.

Weil aber nicht ieder Chor absonderlich bestellet, vnd musiciret kan werden, als sind alle 5 Chor in drey gewisse hauffen oder stellen eingetheilet, vnd mit den No. I II III notiret.

Im 1. seind IX. stimmen, Erstlich der Chor mit Geygen, 2. der Chor von den Concertstimmen (2 Tenor vnd 1 Baß). 3. Der 1. Clarin oder Cornett. [Dieser Hauffen kan auf die kleine Orgell[1]), neben einem spinetto, oder stillen vnd sanfften gedackt aus derselben Orgell geordnet werden. No. I.

Im 2. sindt VIII stimmen: 1. Der Chor mit Posaunen. 2. Der ander Theil des Concert Chors (2 Discant). 3. Der ander Clarin oder Cornett. [Dieser hauf muß kegenüber auf die große Orgel gestellet werden, vnd kan man zu den Posaunen ein stille tieffe Stimme: zu dem Concert aber ein stilles vnd hohes gedackt gebrauchen, zum Ripieno, auf das es desto stercker, das gantze Werk. No. II.

Im 3. sind IX stimmen, 1. Chor mit hohen Vocalstimmen, 2. der Chor mit Niedrigen Vocalstimmen, Neben einem Positiff, oder Regall. [Dieser hauffe kan unten in dem Singe Chor stehen. Ist auch zu einem jedern hauffe ein besonder General Baß gesezt, Neben einem andern Basso Continuo vber alle fünf Chor."

Vorhandene Begleitstimmen:

1. Unbenannter Basso continuo (beziffert) für den ersten der drei Chöre.
2. Theorbe (beziffert), zweistimmig als Basso und Canto continuo notiert für den ersten Chor.
3. Basso continuo (beziffert) für den zweiten Chor.
4. Basso continuo (beziffert) für den dritten Chor.
5. Basso continuo für alle drei Chöre.
6. Cembalotabulatur zum ersten Chor.
7. Positivtabulatur zum zweiten Chor.

Einen merkwürdigen Einzelfall der Orgelnotierung zeigt die Partitur einer Repraesentatio harmoniaca conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae inter natos mulierum maximi iuxta sanctum Iesu Christi Evangelium secundum Lucam composita modo pathetico sive recitativo distributa in duos actus, et sex scenas adiunctis quinque symphoniis loco intermedii. Autore Daniele Bollio[2]), in eigenhändiger Niederschrift des musikalisch nicht zu den großen Geistern gehörenden Komponisten. In der zweiten Symphonie, der einzigen nur mit Streichern besetzten, schreibt Bollius den Orgelpart ganz genau aus, indem er einfach die Streichstimmen intavoliert und erst gegen Schluß des Satzes einige Füllnoten einstreut. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um ein Entweder — Oder, und Bollius hat nur intavoliert, weil nicht jeder



Organist diesen bewegten Satz, falls die Streicher fehlten, aus der Partitur spielen konnte oder wollte. Bei den übrigen Symphonien war das leichter. Immerhin

1) Die Elisabethkirche hat auch heute noch eine große und eine kleine Orgel.

2) Stadtbibliothek Breslau Ms. mus. CXXIX. Genaue Inhaltangabe bei Bohn, a. a. O. S. 127. Da das Werk dem Mainzer Erzbischof Johann Schwaikard (von Cronberg) zum Geburtstag gewidmet ist, muß es zwischen 1604 und 1626 entstanden sein. Bollius unterzeichnet sich servus et cliens ab odis et organis. Möglicherweise war er Organist in Mainz, denn er widmete auch dem Erzbischof Georg Friedrich zwei Werke.

mögen Anfang und Ende des Satzes, zumal ein Autograph vorliegt, mitgeteilt sein[1]). (Siehe S. 224/225.)

Nach der Distributio des **Phengius** scheint in der Breslauer an sich sehr großen Elisabethkirche eine fünfchörige Aufstellung der Musizierenden nicht möglich gewesen zu sein. In St. Maria Magdalena dagegen konnte sie stattfinden. Der Kaufmann Friedrich Cremnitz stiftete 1668 die Mittel zu einer alljährlich am Sonntage Jubilate und Verklärung Christi aufzuführenden solennen Musik; in der Stiftungsurkunde wird folgendes bestimmt[2]).

Chor	Besetzung		Betrag	
(Chor 1)	1) „Der Kantor		1 Rthl. 10 Sgr.	
	2) Zehn Vokalisten		2 „ 20 „	Diejenigen, welche die Konzertstimmen singen, sollen mehr bekommen, als die, so nur zur Capelle singen.
	3) Der Positivschläger		12 „	
	4) Eine große Baßgeige		12 „	Solche 13 Personen sind alle auf dem Singechore.
(Chor 2)	5) 6 Violinen	à	12 „	
	6) Ein Quintfagott		12 „	
	7) 4 Bratschen	à	12 „	Solche 11 Personen sitzen an der Seite auf die Dreßkammer zu.
(Chor 3)	8) 4 Viol da Gamben	à	12 „	
	9) Eine kleine Baßgeige		12 „	
	10) 4 Flöten	à	12 „	
	11) Ein kleiner Stort anstatt der Baßflöte		12 „	Solche 10 Personen sitzen an der andern Seite gegen die Kretschmer- und Schneiderkapelle zu.
(Chor 4)	12) Der Organist		20 „	
	13) 4 Posaunisten	à	12 „	
	14) 2 Kornetten	à	12 „	Solche 7 Personen sind auf der Orgel gegen den Singchor zu.
(Doppelchor 5)	15) Zwei Klarine	à	15 Sgr.	
	16) Ein Prinzipal		15 „	
	17) Eine Ducade[3])		15 „	
	18) Ein Paar Pauken		12 „	
	19) Zwei Klarine	à	15 „	
	20) Ein Prinzipal		15 „	
	21) Eine Ducade		15 „	Solche 9 Personen sind auf dem Bürgerchor[4])."

---

[1]) Mit freundlicher Erlaubnis des Direktors der Stadtbibliothek, Herrn Prof. Dr. Hippe; ihm und Herrn Bibliothekar Dr. Dedo bin ich zu großem Danke verpflichtet.

[2]) Den Nachweis verdanke ich Herrn Pastor Johannes Saß in Volkersdorf, der über die musikalische Organisation des evangelischen Gottesdienstes in Breslau berichten wird.

[3]) Diese Bezeichnung der tiefsten Trompetenstimmen habe ich sonst noch nirgends gefunden. Auch Sachs (Reallexikon der Musikinstrumente) kennt sie nicht.

[4]) Die Aufstellung gibt bildlichen Darstellungen wie der auf dem Titel des Syntagma musicum Beweiskraft. Daß die getrennte Aufstellung noch lange üblich war, bezeugt z. B. Leopold Mozart in seiner „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757", die Marpurg (Hist.-Krit. Beiträge III, Berlin 1757) abdruckt. Darin heißt es (S. 195):

„Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beym Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beym

SECVNDA SYMPHONIA



Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobey die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielet, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten ꝛc. und auf den beyden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Paucken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit." (Vgl. auch Denkmäler Deutscher Tonkunst, zweite Folge IX_2, S. XXIX.)



Daß der Komponist dieser „Stiftsmusik" stets bei St. Maria Magdalena beamtet sein mußte, ist nicht gesagt. Ein Jubilate-Stück genau in der angeführten Besetzung schrieb 1675 der damalige Organist an St. Bernhardin, Martin Mayer, dessen sonstige noch vorhandene Werke auf einen hohen Stand der Musik auch an der dritten Breslauer Hauptkirche schließen lassen. Um die bisher gemachten Angaben durch ein Notenbeispiel zu ergänzen, möge der Anfang der Komposition hier folgen.

Jubilate.

Auff mein Psalter und Harfenklang. â 37 ò 44.

5 Violn. 5 Violdigamb. 5 Flöten. 2 Cornett. 4 Trombon. 2 Chor Trompet. vnd Pauken.
6 Vocum: C.C.A.T.T.B. Capell: a 6 Cum B.C. Auth. Martin Meuer.(!) 1675.




Presto.
2 Cornet et Tromb.
2 Cornet et Tromb.

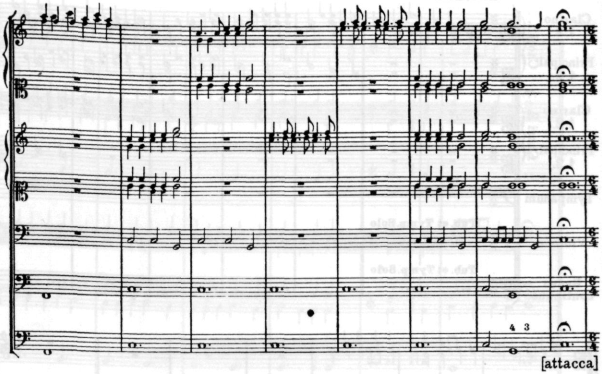

Violin et Viola


Adagio.
5 Violdigamb.
5 Flöten
Tutti
5 Violdigamb.
5 Flöten
Tutti


6 5
6
6 ♭5
6
6 5
6
7 3
6 4
6 4
♯ 4
3

Ritornell.


Clarino 1.2.
Chori 1.
Principal 1.2.
Clarino 1.2.
Chori 2.
Principal 1.2.
Tympanum
Tub. et Tymp. Solo
Violone
Tub. et Tymp. Solo
Basso continuus
Tymp.solo
Tymp.solo



(Fortsetzung siehe Beilage I.)

Zum Schluß sei versucht zu zeigen, wie sich die alte Besetzungsweise auch für die Gegenwart verwerten läßt. Ich wähle dazu eine bisher unbeachtete große Komposition von Heinrich Schütz: Das Concert 12 o 20 v. con due cappelle „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen"[1]). Es besteht aus zwei je sechsstimmigen Chören und zwei je vierstimmigen Capellen. In den beiden sechsstimmigen durchweg mit Text versehenen Chören werden nach Vorschrift nur je zwei Stimmen gesungen; sie ergeben zusammen einen selbständigen vierstimmigen Satz. Die beiden Capellen enthalten den Schlüsseln nach nur Singstimmen mit Text; es ist aber keineswegs verboten, diese Stimmen gleichzeitig auch mit Instrumenten zu besetzen. In den nicht gesungenen Stimmen der beiden Chöre beschäftigt Schütz drei Kornette, ein Fagott im oberen Chor, vier Posaunen im unteren. Dementsprechend erweisen sich die beiden gesungenen Stimmen des oberen Chores als hohe: Sopran und Tenor, die des unteren als tiefe: Alt und Baß. Das Fundament zu allen Chören und Capellen gibt die Orgel.

Um das musikalisch außerordentlich wertvolle Stück den heutigen Chor- und Orchesterverhältnissen anzupassen, bedarf es keiner stilistisch anfechtbaren Wagnisse oder Ersatzmittel. Alle Singstimmen und die Posaunen werden vorschriftsmäßig ausgeführt; die Trombone grosso kann — das Orgeltutti läßt dies unwichtig erscheinen — durch eine Tuba ersetzt werden. Für die heute verschwundenen drei Zinken (Kornette) kommen nach Praetorius zunächst Geigen und Flöten in Betracht[2]). „Cornetto o Violino" ist aber ein auch Schütz geläufiger Austausch. Wir tun gut,

---

[1]) Bd. 3 der Schütz-Gesamtausgabe, S. 217 ff.
[2]) Vgl. oben S. 214.


Clarino 1.2.
Principal 1.2.
Tympanum.
Capella
Trombone
Trombone
Trombone
basso
Quartflöte 1.2.
Concertino
oder Fagotti
Violino 1.2.
Viola tenore


Clarino 1.2.
Principal 1.2.
Clarino 1.2.
Principal 1.2.
Tympanum.
Cornetto 1.2.
Trombone alto
Trombone tenore 1.2.
Trombone basso
Quartflöte 1.2.
Alt-u. Tenorflöte.
Bassflöte oder Fagott
Violino 1.2.
Viola alto Viola tenore
Fagott zum Violin-Chor
gis
gis
h


Viola da gamba 1.2.
Viola da gamba 3.4.
Viola da gamba 5. (oder Violone)
Al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja
Cantus 1.2.
Altus
Al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja al le lu ja, al le lu ja
Tenore 1.2.
Al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja al le lu ja, al le lu ja
Bassus
Concertae
Cantus 1.2.
Al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja
Altus
Tenore 1.2.
Al-le-lu-ja al-le-lu-ja al-le-lu-ja
Bassus
Capella
Violone
2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB
Bassus continuus
2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB
Violon et Violdigamb.


Viola da gamba
Cantus 1.2.
Tenore 1.2.
Bassus
Cantus 1.2.
Capella
Violone
Bassus continuus

angesichts der heutigen Chor-Massenbesetzung Geigen und Flöten gleichzeitig zu verwenden und außerdem die sonst unbeschäftigt bleibenden Klarinetten verstärkend hinzuzufügen; das gibt einen gefestigten und satten, aber doch nicht hervorstechenden Klang. Den dritten Zinken übernimmt der Lage entsprechend die Bratsche, die ebenfalls durch eine Klarinette verstärkt werden könnte[1]). Unsere gewöhnlich stark besetzten Streicher geben nun dem oberen Chor eine einheitliche, der alten Praxis nicht widersprechende Klangfarbe, die durch die mitwirkenden Flöten und Klarinetten neutralisiert wird. Wir dürfen darum auch den Baß des oberen Chores, das Fagott, durch einige Violoncelle unbedenklich ersetzen und bekommen so das Fagott zu anderweitiger Verwendung frei, nämlich für die obere Capelle, die wir zweckmäßig, um etwa zu schwache Singstimmenbesetzung zu verstärken, von zwei Oboen und zwei Fagotten mitblasen lassen. Auf diese Weise wird auch die hellere Klangfarbe der im Verlaufe des Stückes sich aus Chor 1 und Capelle 1 bildenden Stimmengruppe einheitlich gewahrt. Zum Mitblasen der zweiten Capelle eignen sich am besten die nun noch vom modernen Orchester übrig bleibenden vier Hörner. Sie entsprechen der dunkler gefärbten Gruppe von Chor 2 und Capelle 2. Damit schließlich auch die beiden Kapellen ein Baßfundament im Sinne des Praetorius erhalten und andererseits die Klangkraft der Baßposaune (oder Tuba) nur für die vier Tutti, die überwältigenden dynamischen Höhepunkte des Werkes, aufgespart werden kann, empfiehlt es sich, den tiefsten Posaunenbaß durchgängig auch, möglichst genau nach der Notierung, vom Kontrafagott ausführen zu lassen. (Die Klangoktavierung ist erlaubt.)

Der Generalbaß spielende Organist hat schlicht akkordisch und nur an den Chor-Solostellen „still" (hier am besten nicht mit leicht verschleiernden gedackten Flöten, sondern mit den früher noch unbekannten sanft streichenden Registern) zu begleiten; im übrigen muß er unbedingt dem jeweiligen Chor- und Orchesterzusammenklang die Wage halten!

Um die gewaltige Tonmasse der zu Anfang, in der Mitte und am Schluß eintretenden Tutti noch zu beleben, empfehle ich, an diesen wenigen Stellen, die gleichsam nur als Akzente erscheinen, Paukenwirbel hinzuzusetzen. Das ist aber die einzige vielleicht moderne Zutat; wer nicht anders kann, mag sie ablehnen. Ich glaube nicht, daß sie gegen den Geist der Zeit verstößt, zieht doch Praetorius für ein großes Tutti selbst die Pikkoloflöte, in anderen Fällen sogar das Glockenspiel mit heran[2]).

Natürlich muß auch das Schriftbild dem heutigen Gebrauch zugänglich gemacht werden, aber das ist nur eine Äußerlichkeit. Sie besteht hauptsächlich in der leichter lesbaren Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte und in einer das Taktschema genügend verdeutlichenden Umschrift synkopischer Stellen. Eines jedoch wird bei der Stimmenanordnung in der modernen Partitur auffallen: die Chorbildung tritt nicht mehr ganz so scharf hervor, wie im Schriftbild der selbstverständlich nach Chören zusammengestellten Partitur der Schütz-Gesamtausgabe. Würde man aber dieses Schriftbild um jeden Preis erhalten wollen, so ergäbe sich für den Dirigenten unserer Tage eine unter Umständen sehr fühlbare Unübersichtlichkeit, denn auch die moderne Partitur hat noch „Chöre".

---

[1]) Bis in das moderne Infanterieorchester hinein läßt sich verfolgen, daß die Klarinette der Erbe des Zinken geworden ist.

[2]) Vgl. oben S. 216.

Alles weitere möge der Leser aus dem hier (Beilage II und III) in Original und Einrichtung folgenden Anfangstakten des Werkes ersehen. Die von der Breslauer Singakademie unlängst veranstaltete Aufführung der erhabenen Kompositionen Schützens in der eben beschriebenen Besetzung [1]) wirkte auf das völlig unvorbereitete Publikum derart, daß das Stück sofort wiederholt werden mußte.

Für die Gegenwart ließe sich wohl so manches bedeutende Werk des 17. (und 16.) Jahrhunderts durch sinngemäße Anwendung der Lehren des Praetorius wiedergewinnen, denn sie dokumentieren die vielgestaltige Praxis und den künstlerisch freiheitlichen Geist der Gabrieli-Schütz-Zeit. Wir dürfen nur nichts zu dieser meist auf große Räume, auf Fernwirkung berechneten Musik hinzukomponieren oder ihr durch moderne Instrumentationskünste innerlich und äußerlich Gewalt antun. Auch nach den ganz anders gearteten Eigenschaften des reinen a cappella-Gesangs dürfen wir sie nicht beurteilen. Jede Gattung besteht für sich zu Recht und hat ihre eigenen Gesetze. Zwischenglieder und Mischlinge wird es natürlich immer geben.

Bleibt der gesunde historische Sinn im Musikleben der jüngsten Vergangenheit auch einer hoffentlich nicht mehr allzufernen friedlichen Zukunft erhalten, so könnte man unseren großen Chorvereinen auf dem angedeuteten Wege neue und dankbare künstlerische Aufgaben erschließen.

Zweifler mögen sich der beherzigenswerten Worte des fortschrittlichen Organisten Giovanni Francesco Capello erinnern: „audite, probate, acquiescite!"

---

[1]) Sie wird bei Breitkopf & Härtel im Druck erscheinen.


Violoncell 2.
Violoncell 1.
Kontrabaß.
Kb.
Vc.
SOPRAN, ALT.
TENOR, BASS.
Capella 1.
SOPRAN, ALT.
TENOR, BASS.
Capella 2.
SOPRAN. (v. Chorus 1)
ALT. (v. Chorus 2)
TENOR. (v. Chorus 1)
BASS. (v. Chorus 2)
Orgel. (B. cont.)
Zi - - - - - on spricht
Zi - - - on spricht
Sehr ausdrucksvoll
der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver-
der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich
der Herr hat mich
der Herr hat mich ver-
Ped.
Man. (streichende Reg.)
Man.
(Sehr ruhig.)

XXV. Zion spricht, der Herr hat mich verlassen.

Concert â 12 ò 20 con due Capelle

H. Schütz (1619)

[Taktstriche nur im B. cont.





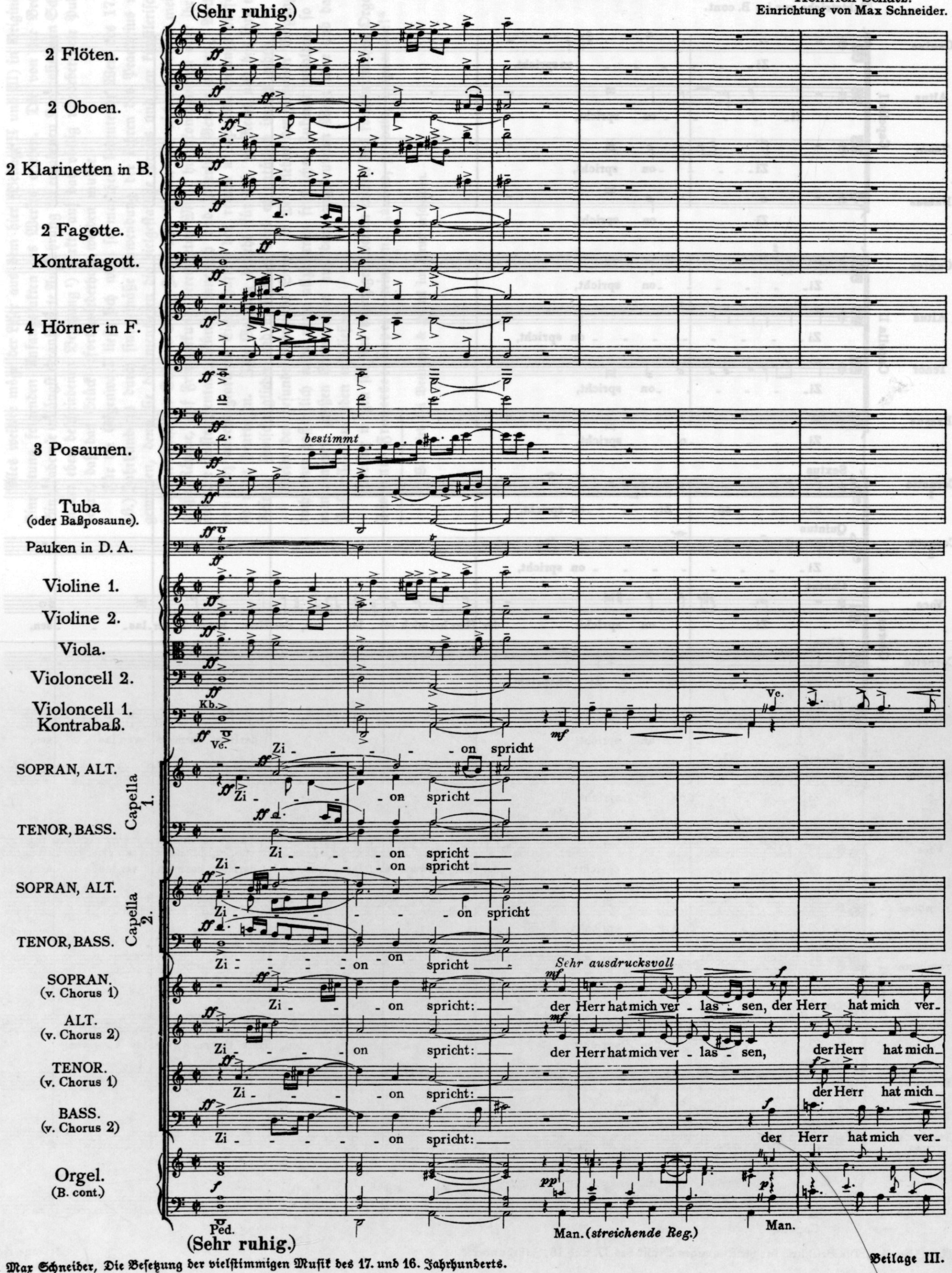
Zi - - - - - - - - on spricht,
Chorus I
Cantus
Voce
Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las - - sen,
Altus
Cornetto
Zi - - - - - on, Zi - on spricht,
Tenor
Voce
Z - - - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen,
Bassus
Fagotto
Zi - - - - - on spricht,
Chorus II
Cantus
Voce
Zi - - - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las - sen,
Altus
Trombone
Zi - - - - - on spricht,
Sextus
Trombone
Zi - - - - - - - - - - - on spricht,
Tenor
Voce
Zi - - - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen,
Quintus
Trombone
Zi - - - - on spricht,
Bassus
Trombone grosso
Zi - - - - - on spricht,
Bassus Continuus
Capella
Fav.

Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen.

(Jes. 49, 14-16.)

Concert (12 o 20 v. con due cappelle).

Heinrich Schütz.
Einrichtung von Max Schneider.



Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen.

(Jes. 49, 14-16.)

Concert (12 o 20 v. con due cappelle).

Heinrich Schütz.
Einrichtung von Max Schneider.



Drei musikalische Einblattdrucke

aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges

Von

Robert Lach, Wien

Mit Katalogisierung der Musikaliensammlung der Hofbibliothek beschäftigt, stieß ich auf drei musikalische Flugblätter aus den Jahren 1612, 1620 und 1649, die als bibliographische Seltenheiten und als kulturhistorische Zeugnisse ihrer Zeit zur Kenntnis unseres Fachkreises gebracht zu werden verdienen.

Die beiden ersten Blätter[1]), sachlich zusammengehörig, lassen ein Stück Alt-Wiens vor unsern Augen erstehen. Es sind Neujahrsglückwünsche, mit denen die „Herrenalserischen Musicanten deß Löblichen Evangelischen Exercitii" ihren Patronen, den Ständen des Erzherzogtums Österreich unter der Ennß, aufwarteten. Auch heute noch hat der Bezirk Hernals für die Wiener Volksmusik seine besondere Bedeutung, stellt er doch die überwiegende Mehrheit der hauptsächlich bei den niederen Schichten der Bevölkerung so beliebten und bekannten Volkssänger und -Musikanten („Schrammeln"). Die beiden alten Herrenalser Neujahrsstücke erinnern stark an das Neujahrsumsingen der Thüringischen Kurrenden, von deren Motetten M. Seiffert unlängst eine beträchtliche Anzahl vorgelegt hat[2]). Formell handelt es sich hier um eine Motette und ein Chorlied.

Die Initialen der „Gratulatio": A. M. S. S. bezeichnen ihrer Stellung nach wohl nur den Verfasser des Textes, während sich der Komponist des „Christlichen Weihenacht Gesangs" durch die Buchstaben: A. G. T. B. andeutet[3]).

Beide Stücke sind nicht in Wien, sondern auswärts, in Prag und Augsburg, gedruckt worden. Man darf vermuten, daß hier der Druck solcher Gelegenheitswerke als ein besonderer Industriezweig gepflegt wurde.

Das dritte Blatt[4]) führt uns nach Rostock. Es enthält auf der Vorderseite ein Generalbaßlied, mit dem Andreas Tscherning anläßlich der Übernahme des Rektorates an der Universität von seinen Tischgenossen bei einer Abendmusik am 1. Mai 1649 begrüßt wurde. Es ist derselbe Tscherning (1611—1659), den die Literaturgeschichte

---

[1]) Die „Gratulatio" 1612 befindet sich auf ziemlich starkem, nur an wenigen Stellen vergilbten Papier von 45,2 cm Höhe und 31,2 cm Breite. Das „Christliche Weihenacht Gesang" 1620 ist ein Blatt von bedeutend dünnerem, löschblattartigem, aber vollständig weiß erhaltenem Papier von 46,2 cm Länge und 35,4 cm Höhe.

[2]) Band 49/50 der Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge.

[3]) A[damus] G[umpeltzhaimer] T[rospergius] B[oius]. (Anm. d. Schriftleitung).

[4]) Das Papier, 33,2 cm hoch und 27,6 cm breit, ist stark vergilbt, im Zerfall begriffen. Ein durch Falten des Blattes entstandener Längsriß ist durch Unterkleben eines dünnen Papierstreifens zwar zur Not geflickt; dadurch sind jedoch verschiedene Noten und Textbuchstaben in Verlust geraten, die sich freilich aus dem Zusdmmenhange ohne zu große Mühe wiederherstellen lassen.

als Nachfolger Lauremberg's im Rostocker Professorat der Poesie und wegen seines „Deutscher Gedichte Frühling" (1642) als verständnisvollen Nachahmer Opitzens, die Musikgeschichte als Freund des Matthäus Apelles von Löwenstern kennt[1]). Auf diese Beziehungen des Mannes nimmt denn auch das Begrüßungsgedicht vielfach Bezug,



Erstes Blatt

---

[1]) Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 38, S. 714 ff.; Eitner, Quellenlexikon VI, S. 206

besonders auf seinen „Frühling“. Nebenbei erfahren wir hier, daß Tscherning seinen Vorgänger Lauremberg ähnlich mit einem Gedichte anläßlich seines Rektorates beehrt hat. Verheiratet war Tscherning mit der Witwe des Advokaten Simon Hinz, Tochter des Lübecker Kanonikus Johann Marsilius. Zu der Hochzeit, die 1645 stattfand, warteten ihm seine „Commensales“ mit einem lateinischen Gedicht auf (ohne Musik). Ein Exemplar ist dem „Frülings Wunsch“ beigeklebt.



Drittes Blatt

Die Rückseite dieses Wunsches trägt endlich noch 2 Cantus- und 1 Bassusstimme zu einer Allmand und Saraband, also zwei Suitensätze für zwei Violinen und Generalbaß, die als Zeugnisse der Frühzeit dieser Formengattung [1]) der Beachtung wert sind.

[1]) Vgl. G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Leipzig, Simrock, 1918.



Zweites Blatt



Drittes Blatt. Rückseite.

Gratulatio (Prag 1612)

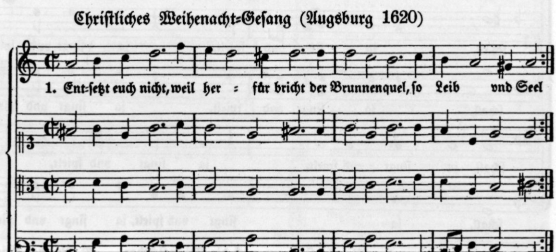


1) Von den beiden ersten Vierteln sind nur noch die Stiele sichtbar. 2) Nur der Stiel sichtbar.





Christliches Weihenacht=Gesang (Augsburg 1620)





Frölicher Frülings Wunsch ([Rostock] 1649).



1) Note durch Papierbruch beschädigt.



[1]) b′ = 𝅗𝅥 statt Taktzeichen.
[2]) Note durch Papierbruch beschädigt.
[3]) Gleichfalls.
[4]) Die eingeklammerten Noten sind durch Papierbruch beschädigt.



Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668

Von

Hans Mersmann, Berlin

Die Entwicklung des deutschen Schuldramas ist bisher unter wesentlich literarischen Gesichtspunkten betrachtet worden. Das Wirken des Zittauer Rektors Christian Weise, das den Abschluß des protestantischen Schuldramas bildet, behauptet einen Platz in der Entwicklung des Dramas schlechthin. Weniger beachtet wurden dabei die dem Literaturdrama ferner stehenden Festspiele, welche in den Schulen regelmäßig abgehalten wurden. An ihnen hatte auch die Musik Anteil. Später durch Singspiel und Oratorium überflüssig geworden, spielen sie in der Entwicklung dieser Gattungen eine Rolle, welche wohl von musikalischer Seite nur wegen Mangels an Material bislang nicht hoch genug eingeschätzt wurde. Die im folgenden mitgeteilte Partitur eines 1668, also zu Weise's Zeiten, in Görlitz aufgeführten Weihnachtsfestspieles hat daher bis zu einem bestimmten Grade typische Bedeutung.

Es handelt sich um ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums, das in einer zweibändigen Sammlung von dramatischen Aufführungen aus den Jahren 1667 bis 1671 enthalten ist[1]). Der vollständige Text des Weihnachtsspiels geht der Partitur voraus. Das Werk ist nach seiner Form als geistliches Singspiel zu bezeichnen und in die Zahl der Schulakte (actus oratorii) des 17. Jahrhunderts einzugliedern. Die Musik dieser Schulakte spielte zunächst nur eine untergeordnete Rolle. Die Wurzeln der Gattung sind in der literarischen Entwicklung zu suchen.

Das lateinische Schuldrama des 16. Jahrhunderts war besonders als religiöses Tendenzdrama von hervorragender Bedeutung geworden. An seine Seite trat seit 1592 die englische Komödie und das Drama des Hans Sachs. Diese voneinander getrennten Entwicklungen fanden ihren Knotenpunkt in Jakob Ayrer, der 1598 selbständige Singspiele nach englischem Muster schrieb. Es lag an seiner mangelnden Gestaltungskraft, daß nach ihm das Drama wieder zerfiel: neben das alte Bürgerdrama, das in Dörfern und kleinen Städten weiterlebte, traten die Prosastücke der Wandertruppen und endlich das Schuldrama, das nun wieder zu selbständiger Entwicklung gelangte.

---

[1]) In der v. Milich'schen Bibliothek in Görlitz; Sign.: Bibl. Milich. Gorl. Ms. 129 fol. Den Vorständen der Bibliothek und des Ratsarchivs danke ich für ihre mir bei meinen 1912 unternommenen Arbeiten zuteil gewordene freundliche Unterstützung.

Aus ihm entstand das deutsche Gelehrtendrama, außerdem spielte es auch reproduktiv eine große Rolle: so lag das Schicksal des Andreas **Gryphius** ausschließlich in den Händen von Schulrektoren[1]).

Daneben traten in dieser Zeit die **Schulakte**. Sie zerfielen einmal in Disputationen und Abiturientenreden, von denen uns noch eine große Anzahl von Themen überliefert ist, andrerseits in geistliche und weltliche Festspiele. Unter diesen war das Säkularspiel, unter jenen das Weihnachtsspiel besonders beliebt.

Aus dieser Entwicklung ergibt sich die Stellung des Weihnachtsspiels zu Oratorium und Oper. Die Geschichte des Oratoriums lehnt es ab, sich mit ihm zu befassen, weil es „mit allen Förmlichkeiten dramatischer Liederspiele aufgeführt wurde"[2]). Dennoch wird es, im Verein mit den Christmessen und den volkstümlichen dramatischen Krippenspielen mit Liedeinlagen, als eine der Wurzeln betrachtet werden müssen, aus denen das Weihnachtsoratorium des folgenden Jahrhunderts entsproß. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit der Oper muß ebenfalls angenommen werden; durch einige später mitgeteilte Notizen wird er auch äußerlich belegt. Von großer Bedeutung aber scheint mir die Möglichkeit, Anhaltspunkte für Rückschlüsse auf die Entwicklung der ältesten deutschen Oper und das allmähliche Eindringen des neuen Stils zu gewinnen. Glückliche Funde auf diesem Gebiet könnten den Verlust fast aller deutscher Opernpartituren des 17. Jahrhunderts am ersten verschmerzen lassen.

Das Weihnachtsspiel ist inhaltlich ziemlich verworren. Es zerfällt in vier Akte. Die Person des Assaph verbindet die einzelnen sonst nicht zusammenhängenden Teile der Handlung. Der erste Aufzug bringt einige Episoden des alten Testaments: die Jakobsleiter, die Vision des feurigen Busches und die Feuersäule, alles mit symbolischer Beziehung auf Christus. Er schließt prophetisch mit einer Weissagung der drei Sibyllen, welche auf den kommenden Messias hinweisen. Die beiden andern Aufzüge enthalten die eigentliche Weihnachtsgeschichte. Assaph verbindet das Vorangegangene mit der Botschaft des Engels an Maria. Es folgen die Hirten, die Weisen aus dem Morgenlande und die Herodeserzählung. Der letzte Aufzug enthält in buntem Wechsel Szenen aus der Flucht nach Ägypten, dem Bethlehemitischen Kindermord und endet mit dem Tode des Herodes und einem Dankgebet Assaphs.

An den Text schließt sich ein „Verzeichnis der Stellungen" an, die unsern „Szenen" entsprechen; es sind 38. Ich gebe den Anfang des Verzeichnisses wieder, weil er für die Auffassung von Bühne und Inszenierung charakteristisch ist:

„Actus I.

1. Werden die Theatra gezeiget gantz leer.
2. Stellen sich auf dem Theatro die Persohnen insgesambt, iedwede in einer besonderen Positur.
3. Zeiget sich Assaph alleine.
4. Jacob schlaffende unter der Himmels-Leuter, auff welcher etliche Engel stehende gezeiget werden."

Die Dreiteilung der Bühne, welche die komplizierte Handlung etwas vereinfacht, weist auf englische Einflüsse hin.

1) Vgl. **Wysocki**, A. Gryphius et la tragédie allemande au XVII[e] siècle, Paris 1893. IV. Buch, 1. Kap.

2) A. **Schering**, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911. S. 140.

Unter den Personen fällt die Gestalt Assaphs auf: er ist gewissermaßen der auf die Bühne gebrachte Evangelist des Oratoriums, nicht musikalisch, da ja die Rezitative durch Dialog ersetzt werden, aber inhaltlich durch Verbindung unzusammenhängender dramatischer Episoden.

Die Sprache des Festspiels ist einfach, oft ungeschickt, aber nicht ohne warme und bisweilen persönliche Färbung, die vielleicht auf Einfluß von Hans Sachs zurückzuführen ist. Gleich die kurze Einleitungsarie Assaphs ist ein gutes Beispiel dafür:

„Itzund weil ein ieder schläfft
und der sternlein schaar anblickt
die schwartzbraune Nacht hereylt,
stille Ruh der Welt zuschickt,
Tritt heran die Gnaden-Zeit,
die sich wunderbar eindringt,
Allen Menschen ewges Licht
Frieden und Gott selbsten bringt.
Fromme Hertzen schauet an
mit ein'm stillen günstigsein
Wie euch hier wird vorgestellt
Das hertzliebe Jesulein."

Die sonst so oft gesucht wirkenden Übergänge zwischen Prosa und gebundener Rede erscheinen meist natürlich. Beim ersten Male findet sich im Text die Bemerkung: „. . und redet Assaph ferner gleichsam erstaunt in ungebundener Rede."

Charakteristisch für den gelehrten Zug des Schuldramas ist die auch komponierte griechische Weissagung der drei Sibyllen: „Δὴ τότε καὶ μεγαλοῖο θεοῦ παῖς . . ."

Das Verhältnis der Musik zum Inhalt des Festspiels läßt sich dahin zusammenfassen, daß die Musik als Ausdruck des Höhepunktes jeder Szene oder Episode herangezogen wurde. Unverkennbar ist dabei das Prinzip der Entwicklung: nach der einleitenden Arie Assaphs werden die drei Visionen nach einer Melodie gesungen, das Terzett der Sybillen bringt die erste Steigerung, während der Chor der himmlischen Heerscharen den Höhepunkt darstellt, der über die folgenden drei mehrstimmigen Vokalsätze zu der Schlußarie Assaphs zurückleitet [1]). Die fünfstimmige Clausula Chori Symphoniaci steht außerhalb der eigentlichen Handluna und schließt das Werk ab.

Die Musik des Festspiels besteht aus 15 Nummern, darunter 11 selbständige Vertonungen, 2 Entlehnungen und 2 Wiederholungen. Diese habe ich bereits erwähnt: es sind die „Auslegung des feurigen Pusches" und der „Feuer-Seulen", welche nach der Weise der vorhergehenden Auslegung der Jacobitischen Leiter gesungen werden. Die Entlehnungen sind: Nr. 6: „Der Englische Gruß wird nach belieben auß H. [A.] Hammerschmied seinen Evangelischen Sachen hierzu gebrauchet, alwo die Maria dem Engel folgender maßen singende antwortet." Es folgt ein fünftaktiges Thema für Singstimme und Baß ohne Text. Dieses Thema stimmt in wesentlichen Zügen mit der Melodie überein, welche im Verlaufe des 19. aus dem 1. Teil von Hammerschmidt's Dialogen zu den Worten auftritt: „Siehe, ich bin des Herren Magd" [2]). Nr. 7 betrifft die Einschaltung zweier Strophen aus dem „Carmen Saeculare", welche „schon bey selbigen Actu zu finden" sind.

---

[1]) 1: Arie. 2—4: Arie. 5: (langes) Terzett. [6: entlehnter Einzelgesang (Hammerschmidt). 7: entlehnter Chor (Carmen saeculare)]. 8—9: Chor (3 v.). 10: Chor (5 v.). 11: (kurzes) Quartett. 12—13: (kurze) Terzette. 14: Arie. [15: Chor. Motette].

[2]) „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele", Erster Teil, Nr. 19. Denkmäler der Tonkunst in Österreich VIII, 1, S. 128.

Von den übrigen 11 Nummern sind 3 Arien, 1 Quartett und 3 Terzette, dazu der 3 Nummern umfassende große Engelchor und der Schlußchor.

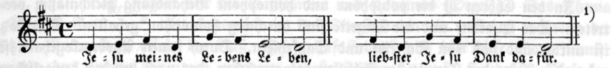
Die Arien sind sämtlich Sologesänge Assaphs, eingeleitet jedesmal durch eine szenische Bemerkung wie: „Assaph singt in das darbey stehende Spinett und spielet eben die Melodiam bey jeder Repetition darzwischen.“

Zwei von den Arien umfassen acht, die dritte zwölf Takte. Der Ton der ersten Arie entspricht den Worten: er ist einfach und warm. Die Melodik ist selbständig und hat einen mehr liedmäßigen Charakter, während die beiden andern Arien starke Choralelemente aufweisen.

Ich stelle die beiden Parallelen hierher:

Nr. 2. und der Schluß:





Nr. 14.





Auch das Terzett der drei Bethlehemitischen Frauen weist eine ähnlich geartete Melodik auf.

Die liedmäßige Verwendung des Chorals läßt sich auf drei typische Erscheinungsformen zurückführen:

1. wirkliches Zitat des Anfangs, freier Fortgang,
2. figurierte Umschreibung der Choralmelodie,
3. freie Verarbeitung des melodischen Materials der Choralmelodie.

Hier ist die letzte dieser drei Arten angewendet. Bezeichnend für sie ist die Wiederkehr der gleichen Zeilenschlüsse und die Verwendung markanter Intervalle des Chorals.

Die Arien haben bezifferten Baß. Bei dem Sibyllenterzett und dem Engelchor weist die Bezeichnung Violono profondamento, bei dem Terzett der Bethlehemitischen

---

[1] Erk, Vierstimmiges Choralbuch f. evang. Kirchen.' Berlin 1863; nach dem Lüneburger Gesangbuch von 1661.

[2] Erk, ebenda Nr. 107; nach dem Cantionale Sacrum, Gotha 1651.

Frauen der Zusatz „mit einer Viol di Gambe“ auf die Ausführung des Continuo hin. Hier sind die Bässe nicht beziffert, die andern Stücke sind — nach der Natur der Gesangsbässe zu schließen — überhaupt ohne Generalbaß geschrieben. Ebenso deuten die angeführten Bemerkungen zu Assaphs Arien „spielet eben die Melodiam darzwischen . . .“ darauf hin, daß der Continuo nicht einheitlich durchgeführt wurde, sondern dreimal durch Cembalo nach beziffertem Baß, dreimal durch tiefe Streichinstrumente ausgeführt wurde, sonst aber überhaupt wegfiel.

Die Instrumentation ist wahrscheinlich wegen Mangels an ausführenden Kräften äußerst beschränkt. Außer den genannten Continuoinstrumenten findet sich nur noch eine Spur, wirkungsvoll auf den Höhepunkt gelegt: während die zuerst geteilt auftretenden Engelchöre ausdrücklich mit dem Zusatz „sine stromentis“ versehen sind, enthält Nr. 10, der ganze Engelchor, die Angabe: „à 7 biß 12. 3 Violin. 3 Bracc. Violon. 2 Cant. Alt Tenor Bassus. Vocal. Complet. oder aber auch 2 Violin. 2 Cant. Alt Ten. Baß.“ Dadurch war die Möglichkeit gegeben, die Singstimmen durch Instrumente zu stützen.

In den Chören ist die polyphone und homophone Behandlung gleichmäßig vertreten. Das Quartett und die Terzette sind durchweg homophon gehalten. Der Satz ist unklar und voll von Schreib- und Satzfehlern. Durch seinen Ausdrucksgehalt ist neben den Arien das Terzett der Sibyllen hervorzuheben, das nach den drei beweglichen (daktylischen) Einleitungstakten den feierlichen prophetischen Ton der Weissagung (ἥξει σαρκοφόρος θνητοῖς ὁμοιούμενος) gut trifft. Ebenfalls von guter Wirkung ist das in Gegenbewegung zum Baß diatonisch kraftvoll aufsteigende Thema in Nr. 8 „Ehre sey Gott in der höhesten Höhe“.

Der Versuch, das Weihnachtsfestspiel in die Entwicklung einzustellen, führt von selbst zu einem Vergleich mit dem Weihnachtsoratorium von **Heinrich Schütz** 1664, nach Schering „dem bis jetzt bekannten ersten und einzigen Stücke des 17. Jahrhunderts, das die Weihnachtshistorie oratorisch behandelt“.[1])

Die „Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburth Jesu Christi“ zerfällt in eine Introduktion, 8 Intermedien und einen Schlußchor. Die geschlossenen Formen zeigen eine auffallende Übereinstimmung in der Anlage:

Schütz:	Görl. Weihnachtsspiel:
4 Arien	3 Arien
1 Quartett	1 Quartett
2 Terzette	3 Terzette
Introduktionschor	[Introduktionsarie]
Engelchor	Engelchor
Schlußchor.	Schlußchor.

Dieser Vergleich soll nur verdeutlichen, daß dem kleineren Meister der Blick für eine organische musikalische Verarbeitung des Stoffes nicht fehlte, denn die formale Anlage war nur zum Teil durch die Handlung gegeben.

Inhaltlich hat das Oratorium vor dem Festspiele größere Konzentration voraus,

---

[1]) a. a. O. S. 146; — veröffentlicht als Supplement der Gesamtausgabe, Bd. 17.

textlich steht es auf dem Boden der Bibel gegenüber dem frei gedichteten Festspiel. Beide Dichtungen stehen etwa im Verhältnis des Kantatentextes vor und nach seiner madrigalischen Reform zueinander: das Festspiel gewinnt an Möglichkeiten freierer Ausgestaltung rein menschlicher Empfindungen (z. B. die Bethlehemitischen Frauen an Herodes: „Du stets verfluchtes Ungeheuer!"), es verliert dagegen die Knappheit und kraftvolle Eindringlichkeit des Bibelwortes.

Beide Werke berühren sich außer im Schlußchor an drei Stellen: der Engelchor, ein Terzett der heiligen drei Könige und ein mehrstimmiger Vokalsatz der Hirten sind ihnen gemeinsam. Die beiden letzten Stücke stehen musikalisch so weit voneinander, daß eine Vergleichung ergebnislos bleiben würde, dagegen ist der Chor der Himmlischen Heerscharen am ersten geeignet, beide Komponisten in ein Verhältnis zueinander zu setzen. Dabei braucht wohl kaum hinzugefügt zu werden, daß eine Vergleichsmöglichkeit nur auf formalem und stilistischem Gebiete liegt, ohne den künstlerischen Wert zu berühren.

Es ist bei Schütz das 2. Intermedium (Violin. I. II., Viola, Cant. I. II. Alt, Ten. I. II., Baß, Fagott mit der Baßstimme und Continuo [Orgel]). Das Thema „Ehre sei Gott . . ." tritt kanonisch in den Oberstimmen ein. Schon während der letzten Noten singt allein der Baß „Friede auf Erden" und hält diese Worte immer wieder den andern Stimmen entgegen (große Intervalle auf „Friede"). Diese intonieren in ruhiger großer Steigerung die dritte Zeile „Und den Menschen ein Wohlgefallen", wieder unterbrochen durch das „Friede" im Baß. Nachdem dieses noch einmal die Oberhand gewann, wird es von allen Stimmen aufgenommen und erklingt breit homophon. Das ist der Höhepunkt, auf ihn folgen noch einige groß angelegte Durchführungen der zweiten und dritten Zeile, nun in allen Stimmen vereint.

Der Chor des Festspiels ist dreiteilig. Er ist für Cant. I. II. und Alt mit Continuo notiert, die Überschrift bemerkt: „wiewohl hierzu auch ein Tenor gesezet, weil aber solcher nicht von nöthen, habe ich ihn außgelassen." Das klingt, als ob der Komponist selbst gar nicht gewußt hätte, daß er sich durch das Eintreten des Tenors schon im ersten Teil eines großen Steigerungsmittels beraubt hätte. Die drei Stimmen des ersten Teils werden vom „Violono profondamento" begleitet. Der Text heißt:

„Ehre sey Gott in der höhesten Höhen,
Friede auf Erden soll ewig bestehen,
allen den Sterblichen die hier umb wallen,
wünschen und bringen wir gutes Gefallen."

Der Chor ist homophon gehalten. Das diatonisch aufsteigende Anfangsthema erwähnte ich schon. Die Stimmen fließen breit und ruhig dahin, im 11. Takt durch eine Koloratur gesteigert, dann wieder sinkend (20 Takte). Es folgt der linke Flügel der Himmlischen Heerscharen in gleicher Besetzung:

„Soweit am Himmelszelt die Sternlein sich umbdrehen,
So weit soll Gottes Ehr in unserm Munde gehen;
Der Frieden nimmt darbey den Rund der Erden ein,
Das Menschenleben soll ein Wohlgefallen sein."

Sehr geschickt ist die Veränderung des Rhythmus (musikalisch nicht zum Ausdruck gebracht). Auch dieser Chor ist homophon. Er ist im Gegensatz zum ersten liedmäßiger, die Melodik ist weniger breit fließend als beweglich, und die Einschnitte sind mehr markiert. Schon im Text lehnt sich der nun folgende dritte Chor wieder stärker an das Bibelwort an:

„Ehre sey Gott in der Höhe
Friede auf der Erden stehe
Und den Menschen sey vor allen
Ein erwünschtes Wohlgefallen."

Der Satz ist „Himmlischer Heerscharen gesambter Chor" überschrieben. Zu den 3 Knabenstimmen der ersten Chöre gesellen sich Tenor und Baß. Außerdem sind 2 Violinstimmen als Ersatz für die ursprünglich beabsichtigte größere Besetzung notiert. Schon dadurch, daß hier an einziger Stelle Instrumentalbegleitung eintritt, wird eine Steigerung erreicht. Auch dieser Chor ist nicht lang (12 Takte). Im Gegensatz zu den ersten Sätzen sind die Eintritte der ersten und dritten Zeile kanonisch. Auch harmonisch ist dieser Satz reicher als die vorigen; er steht in Gmoll, und der breite Gdur-Schluß wirkt als Abschluß des ganzen dreiteiligen Satzes durchaus befriedigend. Der Einsatz der dritten Zeile, erst im Baß allein, dann von Tenor und Alt und endlich von den Sopranen aufgenommen, bringt eine wirksame Steigerung. Die Violinstimmen sind mit den Chorstimmen geführt und setzen im Anfang kanonisch gegen sie ein.

Diese Gegenüberstellung zeigt das Verhältnis beider Werke. Es fehlt dem Komponisten des Festspiels die Innerlichkeit und Gestaltungskraft, aus der heraus Schütz derartiges, wie den Höhepunkt seines Chors, das „Friede auf Erden", hatte schaffen können. Er gleicht dies nicht ungeschickt durch Zuhilfenahme aller äußeren Mittel der Form und Instrumentation aus.

Sonst fehlt dem Schöpfer der Festspielmusik vor allem die scharfe musikalische Charakteristik, die einen hervorstechenden Zug des Schütz'schen Weihnachtsoratoriums bildet. Er ersetzt sie aber teilweise durch natürliche Einfachheit und schlichte, ansprechende Melodik. Der stärkste Zug der Komposition ist, m. E., die fast ausnahmslos gelungene Kongruenz zwischen Wort und Ton (z. B. im Sibyllenterzett und dem Terzett der Bethlehemitischen Frauen), der schwächste die technische Faktur des Werkes.

Der Name des Komponisten ist am Ende der Partitur genannt: Abe Lichtenberger A. M. 1668. Über seine Persönlichkeit konnte ich nichts ermitteln.

Als Verfasser des Textes kommt mit großer Wahrscheinlichkeit der Rektor des Görlitzer Gymnasiums M. Christian Gabriel Funcke in Betracht. Soweit ich sehe, bildet sein Rektorat, besonders in dem oben erwähnten Zeitraum von 1667—1671, eine bedeutende Epoche, wenn nicht den Höhepunkt des Görlitzer Gymnasiums in literarischer Hinsicht. Aus keiner Zeit ist eine ähnliche Fülle von Material erhalten. Der Sammelband der dramatischen Aufführungen enthält die Bemerkung: „per aliquot annos publice exhibita", und der ausführliche Titel spricht besonders von jenem „Quadriennium". Das legt die Vermutung nahe, daß regelmäßige drama-

tische Aufführungen früher oder später nicht mehr stattgefunden haben. Vielleicht hängt dies mit einem Ereignis zusammen, das in jene Zeit fällt: 1667 führte der Rektor Funcke ein „Cartel des Hymenaeischen Freuden-Spiels“ auf, welches die Unterschrift trägt:

„Das sämptliche in dem Gymnasio neu auffgerichtete und wohlangeordnete Collegium Musicum und in solchem die singende Schäffer-Gesellschaft.“

Diese Bemerkung wirft auf das Musikleben der Stadt Görlitz in jener Zeit ein helles Licht. Die „singende Schäffer-Gesellschaft“ ist ein neuer Fall einer den Sprachgesellschaften ähnlichen Vereinigung in pastoralem Gewande und mit musikalischen Zielen [1]). Da in dem Jahr ihrer Gründung die regelmäßigen Aufführungen beginnen, später aber von den Schulaufführungen als von etwas Vergangenem gesprochen wird, ist die Gesellschaft wohl schon nach vier Jahren wieder aufgelöst worden.

Das vorher genannte Hymenaeische Freudenspiel verdient hier erwähnt zu werden, weil es Spuren einer späteren Komposition der Opitz'schen „Dafne“ aufweist. Die Einleitung gibt über das Verhältnis zum Original näheren Aufschluß:

„Es ist zwar bey des Herrn Opizens seiner Dafne alles auf unser Hochwerthes Paar appliciret, auch in vielem mehr hinzugesetzet und erweitert worden.“

Später finden sich noch folgende beide Bemerkungen:

„... man wisse, daß allezeit bey den Gesängen der Nymphen ein violon in der Scenâ gebrauchet worden.“

und an anderer Stelle:

„Folgen die Melodien über die Schäffer-Gesänge wie solche von H. Opitzens in seiner Dafne ausgesetzet.“

Das deutet wohl darauf hin, daß hier Teile der oder einer älteren Komposition übernommen wurden, diese also wohl sehr beliebt gewesen ist.

Einige andere dramatische Aufführungen aus diesen vier Jahren sind noch zu nennen [2]):

1667 ein Drama saeculare,
1668 der Prolog zu einem Schauspiel „der oft betrübte Joseph“,
1669 Pandora Actus in theatro scenico Gorlicensi a Martino Richtero subrectore,
1671 Drama autumnale des Rektors G. Chr. Funcke.

Aus dem Säkulardrama gingen die erwähnten beiden Strophen des Carmen Saeculare in unser Weihnachtsfestspiel über. Sonst fanden sich noch an einer Stelle Einlagen von Arien. Alle anderen Spuren der singenden Schäfergesellschaft scheinen verloren zu sein.

Aus den Personenverzeichnissen geht hervor, daß der Rektor Funcke selbst mitspielte. Über die Besetzung unseres Festspiels lassen sich Anhaltspunkte aus einem

[1]) Vgl. W. Wolffheim: Das Musikkränzlein in Worms (1561), im 1. Hefte dieses Jahrgangs, S. 43 ff., und die dort angegebene Literatur.
[2]) Katalog der Milich'schen Bibliothek.

viel späteren Säkularfestspiel, „die gedrückte aber wieder an das Licht gerückte Alethea", das am 27. April 1725 aufgeführt wurde, gewinnen[1]). Dort werden Johann David Nicolai und Friedrich August Boxberg[2]) unter den Mitwirkenden genannt. Beide wurden später Organisten und genossen nachweislich schon früh musikalischen Unterricht; das Drama enthält eingelegte Arien und Schlußchor. Danach werden wohl schon früher musikalische Schüler als Sänger aufgetreten sein. Im Festspiel selbst wurden beim Vortrag des Carmen saeculare „Römische Knaben", d. h. die ständigen Sänger des Gregorianischen Chorals erwähnt.

Chr. G. Funcke ist noch als Verfasser einer Chronik der Stadt Görlitz bekannt, welche als eine der ausführlichsten unter zahlreichen ähnlichen Werken noch heute für die Kenntnis seiner Zeit von Wichtigkeit ist[3]).

Die Schulakte sind auf ihre musikgeschichtliche Bedeutung hin noch nicht untersucht worden. Es läßt sich auch wohl kaum sagen, ob der Anteil der Musik an ihnen Regel oder Ausnahme war. Dagegen läßt sich die Form des Singspiels als Norm für den musikalischen Actus oratorius aufstellen. Schon unter M. Franck's 1630 mit Musik rezitierter Komödie von der Eroberung Jerusalems (Koburger Gymnasium) hat man sich nichts Anderes zu denken, und daß diese Form noch hundert Jahre später in Blüte stand, beweist eine Stelle aus Telemann's Autobiographie, die ich hier noch anführen möchte[4]):

„... des Hildesheimischen damahls berühmten Gymnasii Direktor Herr M. Lossius pflegte jährlich ein oder zwey Schauspiele poetisch zu verfassen und aufzuführen, also, daß die Recitative geredet, die Arien aber gesungen wurden."

In dieser Form lebte das Singspiel an deutschen Gymnasien wohl noch lange im 18. Jahrhundert weiter.

Bibl. Milich. Gorl. Ms. Fol. 129 besteht aus zwei Folianten, in denen eine große Anzahl von dramatischen Aufführungen des Görlitzer Gymnasiums gesammelt ist, die unter dem Rektorate Chr. Gabr. Funcke's in den Jahren 1667—71 stattfanden. Der vollständige Titel lautet:

»Augusta Gymnasi Gorlicensis Palaestra Oratoria et Poetica h. e. exercitia oratoria et poetica publice aut in per orantium Cathedrâ, aut in aliquo peculiari Pegmate, aut in Theatro Scenico â Florentis Prima Juventute Scholast. Gymnasii Gorlicensis intra Doctrinae instauratae ac publicatae Quadriennium prius Auditoribus aeq. ac Spectatoribus eruditis Praestite M. Christiano Funccio. Rectore Gorlic. pleraq. ἀπὸ τοῦ σόματος et promptâ memoriâ, exhibita, Tomus I mus.«

Der Foliant enthält auf 1350 Seiten 40 handschriftliche und gedruckte Schulkomödien, Festspiele u. a. Noch an einigen anderen Stellen finden sich Noten.

Die folgende Partitur umfaßt die mit 67—72 numerierten Bogen, und ist auf gleichem Papier wie der Text notiert. Die Handschrift ist unregelmäßig; einige Stellen der Musik sind durch das Zusammenheften verstümmelt. Taktstriche stehen oft nur nach Periodenschlüssen, sonst ein '. Die Textunterlage erfolgte an einigen Stellen, an denen der Text der Partitur falsch oder ungenau unterlegt war, nach der Dichtung. Es mußte eine Reihe von Eingriffen in das Notenbild erfolgen, da dieses durch zahlreiche Schreibfehler entstellt war.

---

[1]) Görlitzer Ratsakt. Nr. 122. Stadtarchiv.

[2]) Dieser war der Sohn des Organisten Christian Ludwig Boxberg, welcher 1698 in Ansbach die Oper „Sardanapalus" zur Aufführung brachte, deren Partitur erhalten ist.

[3]) Im Besitz der Peter Pauls-Kirche in Görlitz.

[4]) J. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, 1740. S. 357.

„Partitura
Derer Musicalischen Sachen, welche
Bey der Christ-Geburthhandlung sind
gebraucht worden.
Vorstellung
der
Heilwerthigen Geburth Jesu Christi
welche
durch
Vier unterschiedliche Handlungen
auff
Öffentlichen Schau-Platz
nach
Anleitung des Alten und Neuen Testa-
ments, wie auch der Kirchen-Historien
geschehen ist.
in
Görlitz
Bey Vollendung des Weyhnachtfestes
Anno MDCLXVIII."

I.

Assaph singet in das darbey stehende Spinett und spielet eben die Melodiam bey jeder Repetition darzwischen

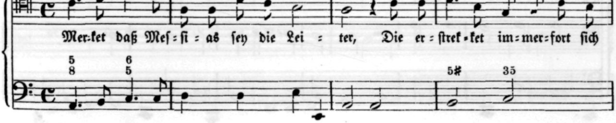




2. Tritt heran die Gnaden-Zeit, die sich wunderbar eindringt, allen Menschen ewges Licht, Leben und Gott selbsten bringt;
3. Fromme hertzen schauet an mit ein'm stillen günstig sein, wie Euch hier wird vorgestellt das hertzliebe Jesulein.

II.
Außlegung der Jakobitischen Leiter

Assaph spielet zugleich durch





2. Von der Erden stund Sie aufgerichtet,
Anzuzeigen, das, was hier sich flichtet,
Gott und Mensch zusammen sey,
wie die Schrifft bekennet frey.

III. Außlegung des feurigen Pusches, in vorhergehender melodia wie auch die

IV. Außlegung der Feuer=Seulen.

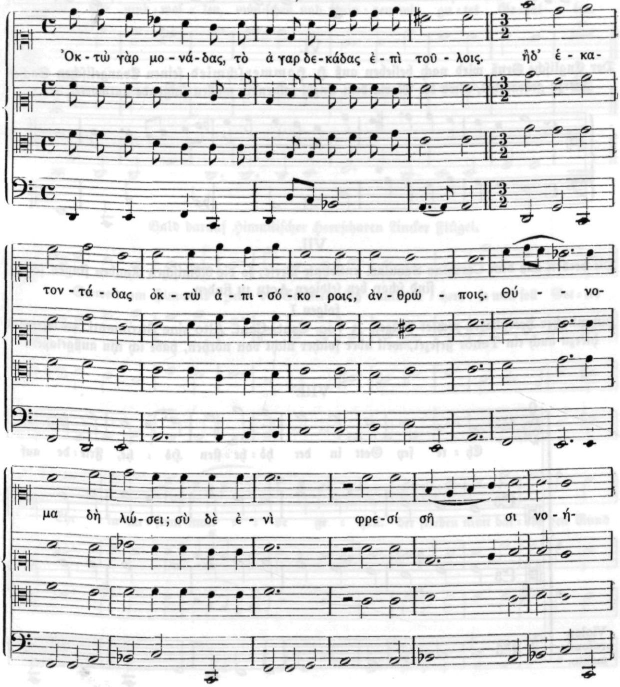
V. Weissagung der 3 Sibyllen

3 Voc. con Violino





Dieser andre Periodus ist zwar einer Melodey, aber des Textes wegen die Noten anders eingetheilet.





X.

Himmlischer Heerschaaren gesambter Chor â 7 biß 12. 3 Violin. 3 Bracc. Violon 2 Cant. Alt Tenor Bassus. Vocal. Complet. oder aber auch 2 Violin. 2 Cant. Alt. Ten. Bass.



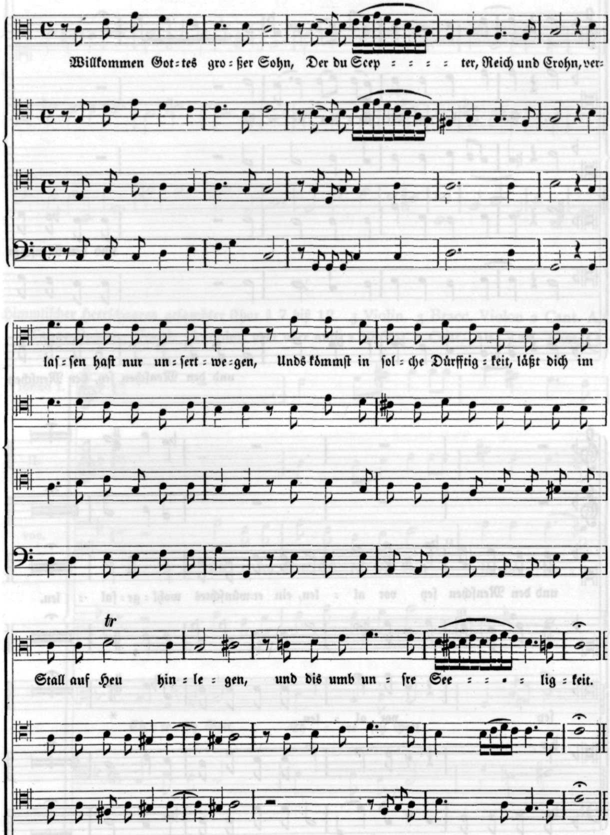


1) Im Manuskript verstümmelt.

XI. Cantio Pastorum â 4.

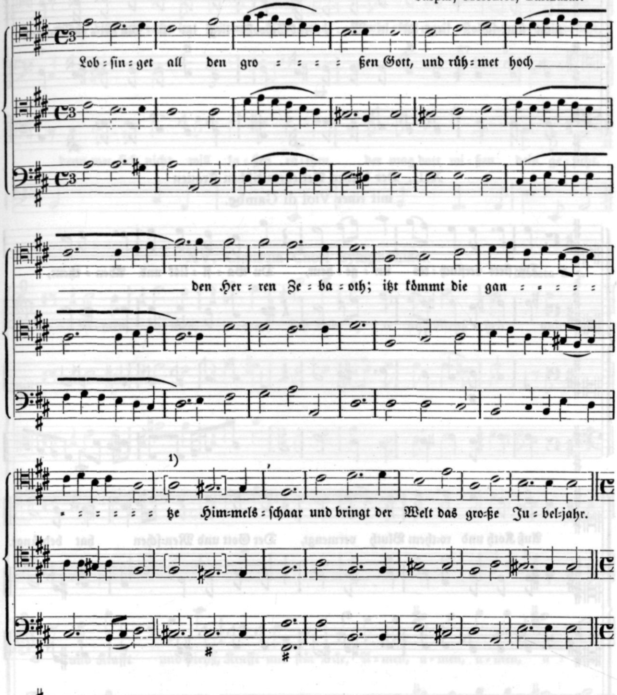
Alto, Tenore, Tenore, Basso

Dafnis, Coridon, Menalkas, Mopsus.



XII. Cantio trium Regum.

Caspar, Melchior, Balthasar.



1) Im Ms. verstümmelt.



XIII. Der dreyen Betlehemitischen Frauen mit einer Viol di Gambe.



XIV. Assaph singt und spricht zugleich in das Spinett.



1) im Ms. cis'' d''. 2) im Ms. [musical symbol]





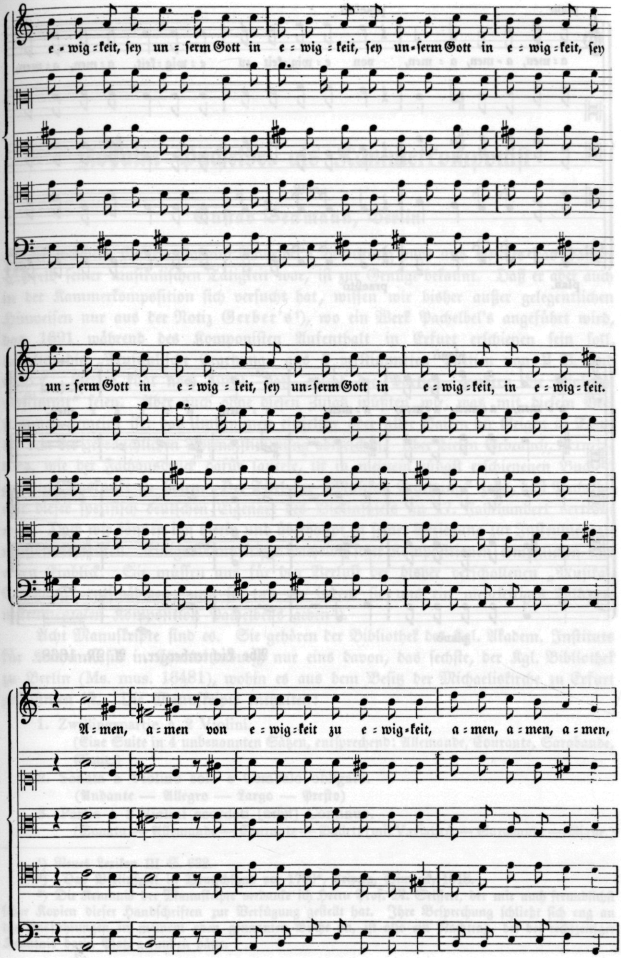
XV. Clausula Chori Symphoniaci.

Moteta â 5.






Lob und Eh = re sey un=serm Gott in e=wig=keit, Lob und Eh=
re sey un=serm Gott in E=wigkeit, Lob und Eh = re sey un=serm Gott in
e = wig = keit, sey un = serm Gott von e = wig = keit, von e = wig = keit, zu
[sey un = serm Gott . . .]


e = wig = keit, sey un = serm Gott in e = wig = keit, sey un = serm Gott in e = wig = keit, sey
un = serm Gott in e = wig = keit, sey un = serm Gott in e = wig = keit, in e = wig = keit.
A = men, a = men von e = wig = keit zu e = wig = keit, a = men, a = men, a = men,



Abe Lichtenberger. A. M. 1668.

Johann Pachelbel als Kammerkomponist

Von

Gustav Beckmann, Berlin

Auf welchem Gebiete Johann Pachelbel's Bedeutung ruht und welches das Hauptfeld seiner musikalischen Tätigkeit war, ist zur Genüge bekannt. Daß er aber auch in der Kammerkomposition sich versucht hat, wissen wir bisher außer gelegentlichen Hinweisen nur aus der Notiz Gerber's[1]), wo ein Werk Pachelbel's angeführt wird, das 1691 während des Komponisten Aufenthalt in Erfurt erschienen sein soll, nämlich die „Musikalische Ergetzung, aus 6 verstimmeten Partien von 2 V. und G.B.". Gerber fügt noch hinzu, daß „nicht die Partien, sondern die Violinen verstimmt" seien. Aber auch ohne diesen Zusatz wüßten wir, was mit diesem Verstimmen gemeint ist: das Umstimmen einzelner oder aller Saiten der Geigen in Töne, die von der gebräuchlichen Normalstimmung abweichen. Über diesen Gebrauch, Scordatura, wie der Fachausdruck dafür lautete, ist in meinem jüngst erschienenen Buche[2]) genauere Auskunft zu holen. Der Titel der „Musikal. Ergetzung" zeigt, daß Pachelbel mit dieser spezifisch deutschen Eigenart des Violinspiels im 17. Jahrhundert vertraut war. Doch wir können ihn hierin und überhaupt in seiner Beziehung zur Instrumentalmusik nachprüfen. Einige Manuskripte Pachelbel'scher Kompositionen ermöglichen uns einen Einblick. Sie müssen uns für den Verlust der bisher verschollenen „Musikal. Ergetzung" entschädigen, und sie tun es, indem sie uns ein mehrseitiges Bild der instrumentalen Komposition Pachelbel's geben[3]).

Acht Manuskripte sind es. Sie gehören der Bibliothek des Kgl. Akadem. Instituts für Kirchenmusik in Charlottenburg, nur eins davon, das sechste, der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Ms. mus. 16481), wohin es aus dem Besitz der Michaeliskirche zu Erfurt gekommen ist. Die Manuskripte enthalten:

1. Zwillingspartie à 2 Violini.
   [Eine Suite in 4 unbenannten Sätzen, entsprechend: Allemande, Courante, Sarabande, Gique.]
2. Sonata a Violino solo e Cembalo obligato.
   (Andante — Allegro — Largo — Presto)
3. Partie à 2 Violini scordati [nebst] Continuo.
   (Sonata — Allemande — Courante — Ballett [mit Variatio] — Sarabande — Gique.)

---

[1]) Neues Lexikon III S. 632.

[2]) „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700", Leipzig, Simrock, 1918.

[3]) Die Kenntnis der Manuskripte verdanke ich Herrn Prof. M. Seiffert, der mir auch freundlichst seine Kopien dieser Handschriften zur Verfügung gestellt hat. Ihre Besprechung schließt sich eng an die Ausführungen in meinem oben genannten Buche an, ist also ein Nachtrag, der bei rechtzeitiger Kenntnis darin Platz gefunden hätte.

4. Aria con Variazioni à 1 Violino e 2 Viole da Gamba.
   [9 Variationen]
5. Partie à 1 Violin, 2 Viole et Cembalo.
   (Sonata. Allegro — Allemande — Trezza — Aria Presto — Courante — Sarabande — Gique)
6. [Partie für Violin, Viola I, Viola II, Violono].
   (Sonatina Adagio — Allamandt — Gavott — Courant — Aria — Sarabandt — Finale Adagio)
7. Partie à 2 Violini, 2 Braccio con Basso Continuo.
   (Sonatina — Ballet — Sarabande — Aria — Gigue)
8. Canon à 3 Violinis con suo Basso [nebst folgender] Gique.

Die Entstehungszeit der Kompositionen ist bei keinem der Manuskripte angegeben. Feststehendes ist auch nicht zu ermitteln, höchstens lassen sich einige Vermutungen anstellen, die etwas Wahrscheinlichkeit für sich haben. Für einige der Kompositionen, in denen für die Violine von der Skordatur Gebrauch gemacht wird (Nr. 3 und 4), wäre etwa anzunehmen, daß sie in der gleichen Zeit wie die Stücke der „Musikalischen Ergetzung" entstanden seien, also etwa zu Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Sie wären also Früchte des Erfurter Aufenthaltes. Damit könnte man weiter annehmen, daß in diese Zeit überhaupt eine stärkere Beschäftigung Pachelbel's mit der Instrumentalmusik fiele, und daß auch die meisten anderen oben aufgeführten Kompositionen etwa in diese Zeit gehörten. Jedenfalls würde es für die in das Feld der Suitenkomposition gehörenden Nummern eine passende Entstehungszeit sein, da sie sich ihrer formellen Gestaltung gemäß: Allemande, Courante, Sarabande, Gique mit der einleitenden Sonata zeitlich sehr wohl an die gleichartigen Suitenkompositionen von Rosenmüller (1669), Pezel (1670), Kradenthaller (1675) anschließen ließen. Auch inhaltlich lassen sie sich gut in die Gefolgschaft dieser Werke eingliedern, so daß die Annahme, diese Kompositionen Pachelbel's fielen etwa in die achtziger Jahre des Erfurter Aufenthaltes, glaubhaft erscheint. Nur die Entstehung der Violinsonate mit obligatem Cembalo (Nr. 2) gehört wohl einer späteren Zeit an, da hier der mehr zu Ende des 17. Jahrhunderts in der deutschen Violinkomposition sich bemerkbar machende italienische Einfluß, der sich rein äußerlich in der strengen Abgrenzung von vier abgeschlossenen Sätzen: Andante, Allegro, Largo, Presto anzeigt, deutlich zutage tritt. Besonderes Interesse beansprucht dieses Stück durch die Ausarbeitung der Cembalopartie mit einer obligaten Oberstimme für die rechte Hand, vielleicht eines der frühesten Beispiele dieser im 18. Jahrhundert durch die Entwickelung der Klaviermusik zu größerer Selbständigkeit sich durchsetzenden Form[1]). Die Sonate beginnt:



[1]) Auf den vereinzelten Vorläufer, die „Toccata per Spinettina è Violino" von Frescobaldi (1628), habe ich in meinem Buche (s. o.) S. 22 hingewiesen.



Schon diese kurze Probe zeigt, daß hier eine ganz andere Kompositionsart in der Violinsonate vorliegt, als etwa in den Violinsonaten Biber's, Walther's, Westhoff's. Das Cembalo rückt in eine ganz andere Stellung. Die alte Form des Duetts zwischen Violine und Baß mit begleitendem, akkordfüllendem Tasteninstrument ist aufgegeben. An ihre Stelle tritt ein wirklicher Zwiegesang zwischen Violine und Cembalo, wobei die rechte Hand auf dem Klavier die Hauptrolle übernimmt, während der Baß in der Hauptsache die harmonische Stütze des Ganzen wird, etwa wie in den Sonaten Bach's für Violine und Klavier. Aber während dort die Violine dem Cembalo gegenüber einen etwas bevorzugteren Platz einnimmt, haben bei Pachelbel beide Instrumente vollkommene Gleichberechtigung. Das mag seinen Grund auch darin haben, daß Pachelbel sich überhaupt die Errungenschaften und Neuerungen der deutschen Violinvirtuosen Schmeltzer, Walther, Biber nicht zu Nutze gemacht hat. Er schreibt für die Violine, wie andere Organisten des 17. Jahrhunderts: Vierdanck, A Kempis, Kindermann, Kradenthaller. Es werden stets die Grenzen mäßiger Anforderungen an das technische Können des Geigers eingehalten. Doppelgriffe kommen nur gelegentlich zur Anwendung, die dritte Lage wird nirgends überschritten. Abgesehen von reicherer Melismatik, von kunstvollerer Passagentechnik der linken Hand, werden im ganzen die Regeln gewahrt, die Daniel Speer 1697 für die Behandlung der Violine aufgestellt hat[1]). Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß Pachelbel der Violine den bevorzugten Platz, den sie sich im 17. Jahrhundert so schnell unter den Sopran- und Virtuoseninstrumenten errungen hat, zuerkennt. Das beweisen die Nr. 1, 3, 4 und 5. Während in Nr. 5 die Violine den anderen Instrumenten gegenüber eine etwas hervortretende Rolle spielt, nimmt sie besonders in Nr. 4 das Wort ganz für sich allein in Anspruch. Dies Stück zeigt wieder, wie naheliegend der Gedanke war, die Form des Konzertes für Violine mit begleitenden Instrumenten zu finden. Die Gamben behalten durchweg die Rolle der harmonischen Begleitung [eine Continuostimme fehlt], während die Violine in den neun Variationen mit reichen Passagen und Koloraturen das allein führende Instrument ist, ganz ähnlich wie in Schmeltzer's Sonata Violino Solo cum Bracc.[2]).

Als guter deutscher Komponist bringt Pachelbel auch die Skordatur, die verbreitete Gepflogenheit deutscher Violinkomponisten des 17. Jahrhunderts, zur Anwendung. In Nr. 3: D dur läßt er die Violinen in  und in Nr. 4: C dur in  stimmen. Aber wie bei vielen deutschen Violinkomponisten ist ihm die Skordatur nicht

[1]) Vgl. sein „Exempel" im Notenanhange meines Buches, s. o.

[2]) Vgl. in meinem Buche S. 60 und Notenanhang.

Mittel zu einem besonderen Zweck, etwa um besonders schwierige oder unausführbare Doppelgriffe zu ermöglichen, oder besondere charakteristische oder tonmalerische Wirkungen zu erzielen; er trägt damit nur einer Sitte seiner Zeit Rechnung, etwa wie sein Vorläufer, der Nürnberger Organist Kindermann, in dessen Violinkompositionen die Skordatur in gleicher Weise reichlich zu finden ist. Bei einer Aufführung dieser Stücke wäre eine Übertragung für die Normalstimmung der Violin· durchaus anzuraten.

Nr. 1 ist ein Duett für zwei Violinen. Beide Instrumente haben ihre besondere Aufgabe durchzuführen. Die erste übernimmt den beweglichen, kolorierenden Passagenteil der Oberstimme, die zweite die akkordische Begleitung in fortlaufenden Doppelgriffen. Die Duettliteratur für zwei Violinen ist im 17. Jahrhundert äußerst spärlich und, wie die Duette Vierdanck's und Hake's, vorzugsweise Unterrichts- und Übungszwecken bestimmt. Auch Pachelbel's Duett könnte für solchen Zweck komponiert sein, angehenden Instrumentisten zur Übung und Anspornung zu dienen. Zur Probe sei der Anfang mitgeteilt:



In allen Stücken finden wir den gedanklich ernsten und polyphonen deutschen Komponisten wieder, wie wir Pachelbel aus seinen Orgel- und Klavierkompositionen kennen, nicht ohne die gemütvolle, innerliche Art deutschen Empfindens. Ein Stück, das dieses Gepräge besonders trägt, ist Nr. 7, eine Suite, aus der hier am Schluß wenigstens die Sarabande mitgeteilt sei. Ein Stück aber, das Pachelbel als kunstvollen Kontrapunktiker zeigt, ist aus Nr. 8 der »Canon à 3 Violinis con suo Basso«. Den Kanon führen die drei Violinen aus, während der Baß, ein zweitaktiger ausdrucksvoller Ostinato, das Ganze wie ein starkes Fundament trägt, über dem sich ein kunstvolles, aber festgefügtes Gebäude erhebt.

Es ist eine erfreuliche Tatsache, daß wir die Manuskripte besitzen, die uns ermöglichen, den berühmten Orgelmeister und -lehrer auch als Instrumentalkomponisten kennen zu lernen. Beweisen sie doch, daß Pachelbel der deutschen Instrumentalkomposition nicht ferngestanden hat, vielmehr, daß er auch in diese Formen seinen Geist und sein Schaffen in der ihm eigenen Weise einzufügen wußte.

Sarabande.

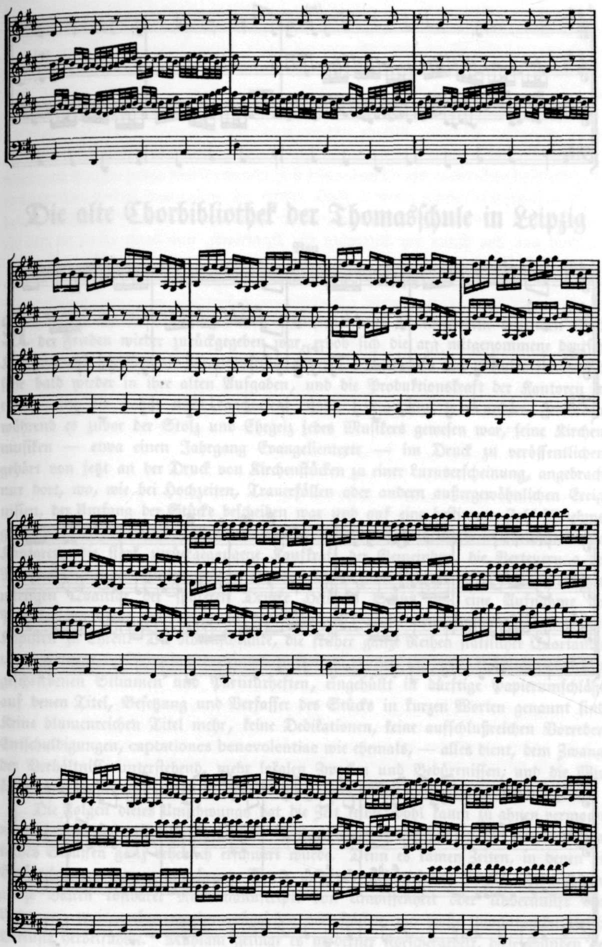




Canon.








(tr)
(tr)
(tr)

Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig

Von

Arnold Schering, Leipzig

Als durch die Verhandlungen von Osnabrück und Münster dem deutschen Lande der Frieden wieder zurückgegeben war, erhob sich die arg mitgenommene deutsche Kirchenmusik schneller als vorauszusehen gewesen. Kantoreien und Schulen fanden sich sehr bald wieder in ihre alten Aufgaben, und die Produktionskraft der Kantoren erreichte eine bis dahin nicht dagewesene Höhe. Nur eins war anders geworden: während es zuvor der Stolz und Ehrgeiz jedes Musikers gewesen war, seine Kirchenmusiken — etwa einen Jahrgang Evangelientexte — im Druck zu veröffentlichen, gehört von jetzt an der Druck von Kirchenstücken zu einer Luxuserscheinung, angebracht nur dort, wo, wie bei Hochzeiten, Trauerfällen oder andern außergewöhnlichen Ereignissen, der Umfang der Stücke bescheiden war und auf eine bestimmte Zahl Abnehmer gerechnet werden konnte. Darüber hinaus verboten das bescheidene Einkommen der Kantoren, die stark zurückgegangene Kaufkraft der Gemeinden, die Verteueru..g des Materials und das Fehlen geübter Handwerker — man sieht es z. B. an der minderwertigen Qualität der späteren Drucke Heinrich Schütz' — eine Aufnahme des Publikationswesens im Umfange des früheren. Aufs neue kommt die Feder des Kopisten zu Ehren. Die Notenschränke, die früher ganze Reihen stattlicher Quartanten und Folianten in Schweinslederbänden aufwiesen, füllen sich mit unzähligen einzelnen geschriebenen Stimmen und Partiturheften, eingehüllt in dürftige Papierumschläge, auf denen Titel, Besetzung und Verfasser des Stücks in kurzen Worten genannt sind. Keine blumenreichen Titel mehr, keine Dedikationen, keine aufschlußreichen Vorreden, Entschuldigungen, captationes benevolentiae wie ehemals, — alles dient, dem Zwange der Verhältnisse unterstehend, mehr lokalen Zwecken und Bedürfnissen, und die Wirkung nach außen hin ist mehr oder weniger vom Spiel des Zufalls abhängig.

Die Folgen dieses Umschwungs hat die Zeit selbst wohl kaum zu ahnen vermocht, nämlich daß auf diese Weise späteren Geschlechtern der Einblick in ihr kirchenmusikalisches Schaffen ganz erheblich erschwert wurde. Denn es kamen Zeiten, in denen die Ehrfurcht vor dem geschriebenen Worte und vor geschriebener Musik schwand und ganze Ballen kostbarer Notenmanuskripte von Unwissenheit oder Unvernunft dem Untergang preisgegeben wurden, abgesehen von Fällen, wo bloße Unachtsamkeit solche Verluste herbeiführte. Mühsam gelingt es moderner Forscherarbeit, diese Sünden der

Väter und Großväter zum Teil wieder gut zu machen, indem sie das Erhaltene von überall her zusammenträgt, aufzeichnet, katalogisiert und damit einer geschichtlichen Würdigung zugänglich macht. Gerade die letzten beiden Jahrzehnte haben gezeigt, daß dank dieser systematischen Ausgrabearbeit eine Reihe von Talenten ersten Ranges der Allgemeinheit vorgestellt werden konnte.

Vorarbeiten zur Herausgabe ausgewählter Kirchenkantaten der drei vorbachischen Thomaskantoren Knüpfer, Schelle, Kuhnau im Rahmen der „Denkmäler deutscher Tonkunst" führten zur Durchsicht einiger im Leipziger Ratsarchiv aufbewahrter Musikalieninventare der Thomasschule, deren Veröffentlichung nicht mehr länger aufgeschoben werden kann[1]). Denn einmal zeigen sie, was soeben auseinandergesetzt wurde: das völlige Angewiesensein der Zeit nach 1650 auf handschriftliches Material und ihre Scheu vor Ausgaben für Druckwerke, und dann geben sie ein bewegtes Bild der Leipziger Kirchenmusikpflege zwischen den Jahren 1660 und 1700 mit allen ihren persönlichen und Geschmacksbeziehungen zu anderen Musikzentren Deutschlands und des Auslandes. Als Ganzes haben wir da einen Katalog vor uns, der nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich ein Seitenstück zu jenem bildet, der die musikalischen Schätze der Michaelisschule in Lüneburg ums Jahr 1700 umfaßt[2]). Selbst das äußere Schicksal teilt der Inhalt des einen mit dem des andern: auch die Leipziger Musikalien sind im Laufe der Zeit verschwunden, verdorben, vernichtet, verzettelt worden, und nur langsam, auf Grund vergleichender Forschung stellen sich Abschriften oder Originale aus anderen Lokalbeständen ein. Dies hat nichts Verwunderliches. Denn die Kompositionen, die die Kantoren im Dienste der Kirche schrieben, blieben für gewöhnlich ihr Eigentum und kamen nach ihrem Tode durch die Erben zum Verkauf. Entschloß sich, wie das zumeist geschah, der Rat der Stadt zum Ankauf, so blieben die Sachen in Verwahrung des Amtsnachfolgers und wurden in den Listen weitergeführt und kontrolliert. Verzichtete der Rat auf den Erwerb, so schlug die Witwe den Vorrat an irgendeinen Meistbietenden los, und dann mußten sich die Spuren sofort verwischen. Nur in einigen wenigen Fällen lassen solche sich noch verfolgen.

Im Mai 1701 hatte Kuhnau das Thomaskantorat übernommen; Anfang Oktober war er mit der Nachprüfung des ihm übergebenen Musikalien- und Instrumenteninventars so weit, daß er am 7. des Monats den Revers ausstellen konnte:

„Daß meines Antecessoris, Herrn Johann Schellens hiesigen Cantoris sel. hinterlaßene Frau Wittbe mir endes unterschriebenen die in der Thomas Schule, und zum Theil in denen beyden Hauptkirchen befindlichen Musicalischen Bücher, Scripta und Instrumenten, wie er sie vormahls vor etlichen zwantzig Jahren und hernach laut der von Ihm eigenhändig unterschriebenen Specification sub No. 98. No. 116. ingleichen sub lit. C. No. 113 D. in seine Verwahrung bekommen, heute Dato richtig biß auff die wenigen, welche daran mangeln, und hierbey sonderlich specificiret worden, ausgehändiget; Solche bekenne ich krafft dieses, und quittire Sie (!) darüber, mit Begebung der Ausflucht des Nichtempfangens.

Leipzig den 7 Octobr. 1701

Johann Kuhnau
Cantor mpr."

---

[1]) Über sie hat schon B. Fr. Richter im Bachjahrbuch 1907, S. 38f. gesprochen.
[2]) Mitgeteilt von M. Seiffert in den Sammelbänden der JMG IX (1908), S. 593 ff.

Es folgt eine Angabe derjenigen Musikalien, die Kuhnau vermißte. Dieses Schreiben wie auch die erwähnten, von Schelle am 28. Jan. 1678 und 18. Jan. 1679 eigenhändig unterzeichneten Spezifikationen befinden sich in den Leipziger Ratsakten Stift IX. A. 35. Aus einem nicht näher bestimmbaren Grunde — vielleicht weil er sich allzu kurz gefaßt und die Instrumente nur ungenügend berücksichtigt hatte — scheint Kuhnau im Mai des folgenden Jahres nochmals um den Bestand der Musikalien und Instrumente befragt worden zu sein. Er läßt nun eine genaue Abschrift des Schelle'schen Verzeichnisses anfertigen, fügt nochmals die Angabe der fehlenden Stücke hinzu und verbreitet sich dann des längeren über den Instrumentenbestand sowohl der Schule wie der beiden Hauptkirchen. Das Schriftstück, das somit den Schelle'schen Katalog in sich faßt, hat folgenden Wortlaut (ebenda St. IX. A. 35).

[Schul Rechnung zu St. Thomae Lichtmesse Ao 1679 beschloßen sub Nr. 98. C.]

„Catalogus Librorum Musicorum Scholae Thomanae“[1]). [Wie solche von des verstorbenen Cantoris H. Johann Schellens seel. witben mir Endes bemelten dato aus geantwortet worden.]

In folio majori:

Georgii Florii, Missa 8 voc. manuscripta.
Orlando di Lasso, Operum Musicorum pars I—V, Monachii 1575.
Matth. Le Maistre, Magnificat 8 tonorum manuscr. 1557.
Joh. Baet, Missa 5 voc. manu itidem scripta.
Thom. Crequillon, Missa 6 voc. super Mille regrez manuscripta 1556.
Philippi de Monte, Missa 6 voc. ad imitationem 6ti Toni, manuscripta. 1594.
Psalterium Davidis cum Hymnis.
Eius modi aliud.

In folio minori:

Michaelis Praetorii Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, 1619 (!), libri 15.
Acht alte zerrißene Bücher, darein allerhand moteten zusammen geschrieben.
†Heinrich Schützens Psalmen Davids 1619; sind 13 Bücher.
Alberici Mazack, Cultus harmonicus; ejusdem opus secundum. 1650; sind 12 Bücher.
Heinrich Schützens Historia Resurrectionis Christi. 7 Bücher.
†Heinrich Schützens Anderer Theil geistl. Concerten 1639. 5 Bücher.
Johan Erasmi Kindermanni Sonatae 1653. 4 Bücher.
*Henrici Fresman[2]) octo Magnificat 4 voc. Ein Buch.
Wolfg. Carl Briegels I. Theil Evangelischer Gespräche. 7 Bücher.

In quarto:

60 Concerten von 8, 9, 10, 12 u. 16 Stimmen, zusammengetragen von Wentzeslaus Hübnern[3]), 8 Bücher in schwartz leder gebunden und auf Schnid vergüldet.
Octo libri manuscripti, continentes variorum autorum Motetas. In schwartz Pergament mit ledern Leisten gebunden.
Joh. Jacobi Gastoldi 8 vocum Concentus musici, 8 Bücher.
Samuel Scheidts Cantiones sacrae 8 voc., sind 8 Bücher.
Mich. Praetorii Musae Sioniae, sollen 8 Bücher seyn, es fehlet aber der erste Discant, sind also nur 7.
Joh. Gabrielis et Leonh. Hasleri reliquae sacrorum Concert., sollen 12 Bücher seyn fehlet aber das neunte, seind also nur 11.
Cph. Walleisers Kirchengesang, 6 Bücher.
Lucae Marenzii Madrigalia 6 voc., sind 6 Bücher.
*Joh. Herm. Scheins Concerten, andrer Theil, 5 Bücher, sollen 6 seyn.

---

[1]) Die folgende, hier in Klammer gesetzte Bemerkung ist ein Zusatz der Kuhnau'schen Abschrift des Schelle'schen Verzeichnisses von 1678, fehlt also in diesem.
[2]) Eitner, Quellenlexikon, unbekannt.
[3]) Vgl. Eitner, Quellenlexikon.

Joh. Herm. Scheins Israelis Brünlein, sollen 6 Stimmen seyn, fehlet aber der 1ste Discant [vgl. unten].
Joh. Groh, 104 Psalm sind 6 Bücher.
Petri Groß Paduanen und Intraden, sind 5 Bücher geschrieben.
Diversorum Autorum Symphoniae Sacrae, sind 8 Bücher.
Octo libri manuscripti, continentes Variorum Autorum Motett.
†Georgii Ottonis Opera, sind 8 Bücher.
Abraham Schadaei Promptuarium musicum, bestehend in 9 zerrißenen Büchern, unter welchen der Generalbaß in folio ist.
†Octo libri manuscripti continentes missas et motettas variorum Autorum in beschrieben Pergament gebunden.
Joh. Theselii Tricinia sacra 3 Bücher in roth Papier gebunden.
Thesaurus Musicus, continens selectissimas variorum cantiones, sind 6 Bücher, 3 in weiß 3 in schwartz Leder mit des Raths Wapen und vergulden Schnitt gebunden, zu Venedig 1568 gedruckt[1]).
Variorum autorum opera quorum primum Symphoniae sacrae Joh. Gabrieli(s), sind 15 Bücher, sollen 21 seyn inclusive des General-Baß in folio.
Joh. Herm. Scheins Israels Brünl.[2]) } sind 9 Stimmen.
Tobiae Michaelis Seelenlust }
Florilegium Portense 9 Stimmen.
Ein alt zerrißen Choralbuch.
*Evangelia Variorum autorum, sind 5 Bücher.
Novum et insigne opus musicum varior. 6 Bücher.
Jacob Händels [Gallus'] Operis musici tom. I, II, 8 Bücher.
*Antonij Scandelli Canzone 4 vocum } sind 4 Bücher.
*Michaelis Vocti Missa[3]), }
Missae variorum Autorum, sind 5 Bücher.
*Cantiones sacrae variorum, sind 6 Bücher.
Missae di Pietro Lappi, 7 Bücher, nicht complet.
Cantiones sacrae M. Martini per dargent [peu d'argent], 5 Bücher.
Psalmi variorum autorum, 4 Bücher.
Modulationes aliquot 4 vocum selectissimae variorum, 4 Bücher.
Novum et insigne opus musicum variorum, 6 Bücher[4]).
Secunda pars magni operis Musici variorum praecipue vero Clementis non papae, sind 5 Bücher.
*Missa (ae?) Antonii Scandelli 6 Bücher.
Psalmi manuscripti bestehende in 8 gehefdeten Stimmen.
Antonij Colandri Motetta manuscripta 4 Stimmen.
Passio Latina et Germ. Rostii, 11 Stimmen.
Missa cantorum Orlandi, 4 Stimmen[5]).
2 Jubelgesänge Paul Keßlers, 15 voc.
„Wann mein Stündlein" Jacobi Regnarts, 5 Stimmen.
Michaeli Praetorii, Veni sancte, 12 Stimmen nebenst einen Bund.
„Ad te levavi" Ambrosii Sachsens, 8 Stimmen.
Officium de Ascensione Christi Matth. Le Maistre, 5 Stimmen.
Ejusdem de Nativitate, 5 Stimmen.
Ein Neu Jahrs Gesang Georgii Försters, 4 Stimmen, sollen 5 seyn. [Forster ?].
Die Laudes wie sie zur Weynachts Zeit zwischen denen Magnificat gesungen werden mit 6 Stimmen u. Instrumenten.
Passio Latina & Germanica wie sie alhier Jährlich abgesungen werden.

[6]) [Ein Regal und
Violen
2 Violinen
2 Viol. de Bratzien.

Johann Schelle Cantor d. 28. Januarij 1678.]

[7]) [Ferner Seind am 18 Januarij ao 1679 von H.-Grohen Capelldirectore zu Merseburgk folgende stück angeschaffet und mir von der Schellischen witbe ausgefertiget worden]

---

[1]) Gemeint ist wohl Joanellus, Novus thesaurus musicus, Venedig 1568.
[2]) Ein zweites Exemplar!
[3]) Wohl Michael Voigt, † 1606; vgl. Eitner, Quellenlexikon.
[4]) Ein zweites Exemplar des Ott'schen Drucks.
[5]) Dies ist das einzige Werk, das in Schelle's Katalog von 1678 fehlt.
[6]) Diese Anmerkung in [ ] nur bei Schelle.
[7]) Diese Bemerkung nur in Kuhnau's Abschrift.

1. Attollite portas ab 11. In fest. Adventus.
2. Dancket dem Herrn à 12.
3. Mein Hertz dichtet ein feines Liedt. à 13. In festo Nativ.
4. Agnoscat omne seculum. à 15.
5. Im Anfang war das Wort. à 13.
6. Jubilate Deo. à 12. In festo Circumcisionis.
7. Herr Jesu mein Felß. à 15.
8. Hebe deine Augen auff. In festo Epiph.
9. Kombt herzu laß uns. à 13.
10. Liebster Herr Jesu süßes Leben. à 12. In fest. Purif.
11. Dancket dem Herrn. à 13.
12. Maria Jungfrau sey gegrüßet. à 10. In fest. Annunciat.
13. Gelobet sey Gott. à 14.
14. Christus resurgens ex mortuis. à 15. In festo Resurrec'
15. Alleluja Lob u. Ehre. à 12.
16. Da Israel aus Egypten zog. à 10.
17. Singet dem Herrn. à 13. In fest. Ascensionis.
18. Frolocket mit Händen. à 13.
19. Es stehe Gott auf. à 15. In fest. Pentecostes.
20. Sie ist feste gegründet. à 12.
21. Zeuch ein zu deinen Thoren. à 12. In fest. Pentecost.
22. Freuet euch des Herrn. à 13. In fest. Trinitat.
23. O Lux beata Trinitas. à 12.
24. Beatus vir, qui timet. à 17. In festo Johannis.
25. Cantate Domino. à 12.
26. Mein Hertz ist bereit. ab 11. In fest. visit. Mariae.
27. Danket dem Herrn. à 12.
28. Es erhub sich ein Streit. à 15. In fest. Michaelis.
29. Herr Gott dich loben alle wir. à 12.
30. Der Herr erhöre dich. à 13. ad Conclus. Anni Eccles.

[Sind E. Hoch Edlen u. Hochweisen Rath alhier von H. Heinrich Großen Hochfürstl. Sächß. Capell-Directore zu Merseburgk offeriret, und durch H. Stadtschreiber Tit. G. Gottfried Lindnern mir Endes Benannten übergeben worden. Actum Leipzigk d. 18. Januarij 1679.

Johann Schelle
Cantor zu St. Thom. mpr.][1]).

Weiter:
An denen ao. 1682 erhandelten Dedekindischen sachen,
1. Constant. Christian Dedekinds Königs Davidts Goldnes Kleinodt, bestehend in 12 kleinen Stimmen, und dann
2. Ejusdem Autoris musicalischer Jahrgang, bestehendt in dreyen etwas dickern Stimmen.

Mehr:
An Musicalischen Instrumenten, so der Cantor Johann Schelle in Verwahrung hat:
1 Regal
1 Viole
2 Violinen } ao 1678 alt erkaufft.
1 Viol de Braz }
1 Positiv, in die Höhe stehend, von 4 Registern u. Tremulante mit Golde u. gelber Farbe angestrichen, Welches E. Edl. Hochw. Rath, zu fleißiger Übung der Music, hiesigen Orgelmacher Christoph Donaten vor 38. Thlr. abgekaufft, am 20. Januarij 1685. laut des Cantoris Scheins, so bey denen Belegen sub No. 98 zu befinden[2].)
1 Regal über vorherstehendes, den 22 Maij ao 1696. zur Schul Music angeschaffet, laut des Cantoris Johann Schellens bey der ao. 1697. beschloßenen Rechnung No. 120 befindlichen Scheins."

War das Vorhergehende von einem Schreiber abgefaßt, so folgt jetzt Kuhnau's eigene Handschrift. Er macht zunächst die Bemerkung, daß er die obengenannten Bücher und Musikalien von Schelle's Witwe erhalten habe mit Ausnahme derselben

[1]) Hier schließt Schelle's Aufstellung; das Folgende nur in Kuhnau's Verzeichnis.

[2]) In den Stadtkirchenrechnungen findet sich am 14. Jan. 1685 die Notiz: „43. 9 — Christoph Donaten, Orgelmachern allhier, vor 1. neu Positiv von 5 Registern (!) auff d. Thomasschule z. gebrauchen".

elf Nummern, die er bereits 1701 vermißte oder unvollständig fand [1]), und fährt dann fort:

„Die übrigen, die zuvor, besage des Catalogi, auch nicht alle complet gewesen, sind mir richtig geliefert worden: Doch sind diese, so zum Gebrauch gedienet (denn die übrigen sind eben nicht viel nütze gewesen) alß das Florilegium Portense in 9 Stimmen, so im Primaner Auditorio liegen und täglich gebrauchet werden, ingleichen die 9 Leichen Stimmen, nehml. Johann Hermann Scheins Israelis Brünnlein und Tobiae Michaelis Seelenlust, und andre mehr ziemlich zerrissen, ingleichen sind des Math. le Maître Magnificat 8 Tonorum manuscript. von Mäusen durch und durch zerfressen." [2])

Daran schließt sich eine erneute Bestandsaufnahme der Instrumente:

„An Instrumenten, so zur Thomas Schule gehörig habe ich gefunden,
Ein alt Regal, so ganz eingegangen, und zu nichts mehr dienet.
Ein anders dito, so man izo noch gebrauchet hat, aber auch nicht viel werth ist.

2 Viole da Braccio.

Die 2 Violinen, so Anno 1678 mit einer von izt gedachten Violen alt gekauffet worden, hat mir die Frau Wittbe nicht geliefert, und sind vermuthlich die lange Zeit über vollends eingegangen.

So stehet auch das Anno 1696 angeschaffte Positiv annoch in der Secundaner Stube wie es biß hierher allezeit gestanden.

Hingegen sind nur neulichst zur Schul Music angeschaffet worden
1 Violon und 2 Hoffmannische Violinen.

An Kirchen Instrumenten sind vorhanden, und zwar

In der Kirche zu St. Nicolai:
Ein großer Violon,
Ein schwarzer Fagotto mit Leder überzogen,
Ein großer Bombard
2 alte Violinen
2 Violen
3 alte Trombonen, nehmlich 2 Tenor und 1 Alt Trombon.

Hierzu sind nur neulichst geschaffet worden
2 neue Buchnerische Violinen.

In der Kirche zu St. Thomae:
Ein großer Violon
Ein großes Spinet
Ein großer Bombard, so auff dem Schranke in einem Kasten lieget.
4 andere u. kleinere.
Ein Quart Fagott.
6 Trompeten, worunter eine kleine aus dem Dis.
3 alte Trombonen, alß Alt. Tenor u. Baß Trombone.

Hierzu sind noch neulichst kommen
2 neue Buchnerische Violinen.

Ferner sind noch vorhanden ein Paar Paucken, so in beyden Kirchen gebrauchet werden.

Die weil die Trombonen gute Kirchen Instrumente, die izo vorhanden aber ganz alt und zerbeuget sind, daher auch nicht wohl zum Gebrauche dienen, so wäre nöthig daß an deren Stadt andere neue, und zwar ein Paar Discant Trombonen angeschaffet würden. [Hierzu von anderer Hand: „ist geschehen".]

Ob man nun zwar im übrigen vor gewiß saget, daß E. HochEdler u. Hochweiser Rath eine ziemliche Quantität guter Musicalien von des sel. H. Sebastian Knüpffers Composition vormahls erhandelt, und selbe mit vielen Kosten durch deßen noch lebenden Bruder ingleichen Hrn. Wunderlichen, den Organisten zu Wurzen und andern abschreiben laßen, auch solche

[1]) Die fehlenden wurden von mir im Verzeichnis oben durch einen *, die durch Abhandenkommen eines Stimmbands unvollständig gewordenen durch ein † bezeichnet.

[2]) Statt dessen hatten sich, vermutlich durch eine inzwischen erfolgte Überweisung durch den Rat, schon im Oktober 1701 folgende ehemals nicht vorhandene Werke eingefunden:
„Demantius Triades Sioniae in alten Büchergen
Ein Ausbund schöner teutscher Liedlein in 4 Büchern
Jacob Händels Selectiones quaedam Missae zerrißen und daher incomplet
12 alte geschriebene Bücher mit Motetten, die aber nicht gäntzlich zusammen gehören".

Herrn Schellen in Verwahrung u. zur Production in der Kirche gegeben; So wil doch die Frau Wittbe nichts davon wissen, viel weniger sich zu deren Aushändigung verstehen. Deßwegen auch gebethen wird von ihr Rechenschaft darüber zu fodern.
Leipzig den 22 Maij 1702. Johann Kuhnau
Cantor mpr."

Unter derselben Signatur des Leipziger Ratsarchivs befindet sich ein drittes, undatiertes und nur mit „10" überschriebenes Musikalienverzeichnis von alter Hand, das neben Werken von Autoren aus der Mitte des 17. Jahrhunderts eine auffallende Menge Knüpfer'sche Kompositionen enthält und mit „Johann Schelle Cantor" (doch ohne mpr.) unterschrieben ist. Vermutlich umfaßt es die Werke, die der Rat um 1677 von Knüpfer's Erben kaufte und die nun Kuhnau (vgl. den letzten Satz seines Reskripts) vermißte. Neuere Nachforschungen haben ergeben, daß sich eine beträchtliche Zahl derselben heute in der Bibliothek der Landesschule in Grimma befindet, die auch andere Werke Knüpfer's, Schelle's und Kuhnau's in Abschriften besitzt. Es wäre denkbar, daß Schelle diese Sachen nach dorthin ausgeliehen und nicht wieder zurückerhalten habe.

Ein vierter Catalogus betrifft den Notenschatz, den der nach zweijähriger Amtstätigkeit 1684 gestorbene Thomasorganist Gottfried Kühnel hinterließ und den der Rat der Stadt im Februar 1686 für 20 Thlr. der Witwe abkaufte. Das Schriftstück (Stift IX. A. 40) enthält die Zahlungsanweisung von der Hand des Oberstadtschreibers Gräve und ein numeriertes Verzeichnis sämtlicher Kompositionen (Messen, Magnifikats, Motetten, lateinische und deutsche Kantaten [Concerti] und einige wenige weltliche Stücke, im Ganzen 317). Kühnel kam von Zeitz, wo er lange Jahre die Direktion der Hofmusik geführt hatte, eine Funktion die dem Leipziger Rate, als er für Vinc. Albrici Ersatz suchte, so in die Augen stach, daß er den neben jenem gerühmten Kuhnau fallen ließ und Kühnel wählte[1]). Obwohl wahrscheinlich ist, daß dieser eine Menge seiner Sachen dem Kantor Schelle zur gelegentlichen Aufführung überlassen haben wird, handelt es sich hier dennoch um ein Aufführungsmaterial, das weniger für Leipzig als für Zeitz charakteristisch ist. Beweis dafür ist die außerordentlich große Zahl von Kompositionen Clemens Thieme's, der 1668 als Zeitzer Kapelldirektor starb[2]); auch erscheinen Namen wie G. Chph. Strattner, Meltzel, Danner, David Pohle, Mylius, die in andern Leipziger Verzeichnissen nicht anzutreffen sind, während das Auftauchen der Namen Knüpfer und Schelle auf alte, gute Beziehungen Kühnel's zu Leipzig, J. P. Krieger's (Krüger!) auf solche zum Weißenfelser Hof schließen läßt.

Das letzte und bei weitem umfangreichste Verzeichnis betrifft die musikalische Privatbibliothek Johann Schelle's († 1701). Es erscheint auffallend, daß die Witwe elf Jahre wartete, ehe sie den kostbaren Notenvorrat ihres verstorbenen Gatten dem Rate zum Kauf anbot. In einem Memorial an den Baumeister Lehmann (Ratsmitglied und Vorsteher der Thomasschule) schreibt Kuhnau:

„Daß die von der Frau Schellin sub lit. A. specificirte Musicalien alle vorhanden, und einige an gedruckten und geschriebenen noch dazu gekommen, habe ich selbst gesehen. Im übrigen wird wegen des geforderten Pretii prius repetiret.
Leipzig den 23. Apr. 1712 Johann Kuhnau
Cantor mpr."

[1]) Protokoll der Ratssitzung vom 26. September 1682; Ratsakten Tit. VIII 52, fol. 5.
[2]) Vgl. Eitner, Quellenlexikon; das Funeralprogramm in Monatsh. für Musikgesch. III, S. 38.

Der Katalog selbst (Stift IX. A. 35) trägt die Überschrift:

„Ao. 1712 d. 16. Julij vor 40 Thlr. erkauft. Rechn. ao. 1713 bezhl. No. 158. Specificatio derer Musicalien, welche E. HochEdler und Hochweiser Rath von des seeligen Herrn Cantor Schellens Frau Wittbe zu der Bibliothec der Schule zu St. Thomae erkaufft."

Die Spezifikation erfolgt nach folgenden Gruppen:

„No. I. Gedruckte Sachen (14 Stück).

No. II. Geschriebene Sachen: 1) Advent Stücke (4). — 2) Weynachts Stücke (9). — 3) Neu-Jahrs Stücke (3). — 4) Sonntags Stücke v. Weynachten biß Ostern (22). — 5) Stücke auf die zwischen Weynachten und Ostern einfallende Fest Tage (5). — 6) Oster Stücke (4). — 7) Sonntags Stück von Ostern biß Pfingsten (13). — 8) Pfingst Stücke (5). — 9) Sonntags Stück von 1sten biß letzten Trinitatis (37). — 10) Stücke auf die zwischen Ostern u. Advent einfallenden Feste (9). — 11) Kyrie et Missae (22). — 12) Magnificat Lateinisch u. deutsch (12). — 13) Deutsche Solo auf hohe Feste u. Sontage, darunter 1 Stimme 5 mahl das andere 6 mahl abgeschrieben (15). — 14) Lateinische Solo (15). — 15) Lateinische Stücke völlig (32). — 16) Deutsche Motetten u. Arien, darunter 2 Begräbniß-Arien mit Instrumenten (43). — 17) Lateinische Motetten (19). — 18) Eine Passion mit Instrumenten di Jean Schelle à 19. — 19) Stücke auf die Rathswahl (6, sämtl. von Schelle). — 20) Stücke auf Hochzeit- Nahmens- und Geburths Tage (17). — 21) Stücke welche meistentheils in Lob- u. Buß Psalmen auch geistlichen Liedern bestehen (65).

No. III. 9. Stück Sonaten u. Ouverturen unter einander.

No. IV. 9. Stück deutsche und lateinische Arien und Quodlibete unter einander.

Leipzig den 14. Julij 1712. Johann Kuhnau
Cantor mpp."

Um eine schnelle Übersicht über den Bestand der alten Chorbibliothek der Thomasschule zu dem Zeitpunkt, da diese scheinbar letzte große Erwerbung vor Bach's Antritt des Kantorats stattgefunden hatte, zu geben und eine künftige Bearbeitung des Materials zu erleichtern, ziehe ich den Inhalt der drei zuletzt genannten Kataloge derart zusammen, daß ich sämtliche Autoren unter Vorantritt der Incerti alphabetisch ordne. Werke, die im Nachlaßverzeichnis Schelle's (1712) stehen, sind durch (*) hinter der Besetzungsziffer, solche, die dem Knüpfer'schen Nachlaß (etwa 1677) entstammen, durch (**) bezeichnet, während die im Kühnel'schen Verzeichnis enthaltenen ohne Zusatz gegeben sind. Naturgemäß nehmen die Kompositionen der beiden nacheinander amtierenden Kantoren Sebastian Knüpfer (1657 bis 1676) und Johann Schelle (1677 bis 1701) einen Ehrenplatz in allen drei Verzeichnissen ein. Da aber der jüngste Band der „Denkmäler Deutscher Tonkunst" (LVIII, LIX) ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher Kirchenwerke Knüpfer's und Schelle's unter Einschluß der oben genannten bringt und ein nochmaliger Abdruck der nahezu 200 Titel umfassenden Kompositionsgruppen beträchtlichen Raum erfordern würde, habe ich von einer Aufzählung Abstand genommen und mich mit einer summarischen Angabe der einzelnen Gattungen begnügt. Bedauerlich bleibt auch in diesem Falle[1]) die große Zahl nicht ohne weiteres zu eruierender Incerti, an denen namentlich das Schelle'sche Verzeichnis überreich ist. Ohne Zweifel verbirgt sich darunter eine Menge Kompositionen Schelle's selbst (vornehmlich in der Gruppe 16: Deutsche Motetten und Arien, die unter 43 Stücken nur einen einzigen Autor [Wagner] nennen); doch pflegte wiederum an andern

[1]) Vgl. M. Seiffert's Verzeichnis der Bestände der Chorbibliothek der Lüneburger Michaelisschule a. a. O., das auch für das übrige heranzuziehen ist.

Stellen, wo vier, fünf oder mehr Kompositionen Schelle's oder Knüpfer's aufeinander folgen, der Schreiber jedesmal den Namen des Autors zu wiederholen oder wenigstens die Anfangsbuchstaben hinzusetzen. Leider fehlt dabei zu allermeist die Angabe der Tonart, so daß eine zweifelsfreie Feststellung der Autoren sehr erschwert ist. Nur in einem Falle ließen sich Beziehungen aufdecken. Das Kühnel'sche Verzeichnis führt unter Nr. 270 ohne Autornamen an: „Introduction Zu der Geburt. à 9." Hier handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um den mit den gleichen Worten überschriebenen Eingangschor der Schütz'schen Weihnachtshistorie von 1664, denselben, der in den 1908 in Upsala zum Vorschein gekommenen handschriftlichen Stimmen des Werkes bis heute fehlt[1]). Ursprünglich gehörten also wohl beide Handschriftenteile zusammen; während die übrigen Nummern den Weg nach Schweden antraten, blieb der Eingangschor des Oratoriums in Leipzig zurück, wo Knüpfer im Auftrage Schützens den Vertrieb des Aufführungsmaterials übernommen hatte. Nunmehr ist sicher, daß das Werk bereits beim Tode Kühnel's, der es von Knüpfer erhalten haben mag, in Leipzig nicht mehr vollständig vorhanden war.

Die Frage, wieviel aus diesem gewaltigen Notenschatz, der heute bis auf einen kläglichen Rest von wenigen Stücken aus der Bibliothek der Schule verschwunden ist, Seb. Bach vorgefunden und gekannt haben mag, ist mit großer Wahrscheinlichkeit dahin zu beantworten, daß er wohl ziemlich noch alles das vorfand, was Kuhnau gebucht hatte, dazu natürlich dessen ältere und neu hinzugekommene Kompositionen. Seine Bekanntschaft mit Knüpfer ist verbürgt; und da er nachweislich aufs Beste über Schelle's Einnahmequellen und Honorarforderungen unterrichtet war, dürfen wir auch seine Vertrautheit mit dessen besten Schöpfungen voraussetzen — ganz abgesehen davon, daß jeder „Beamte", als der sich Bach zunächst fühlen mußte, sich innerlich gedrängt fühlen wird, die Leistungen seiner Vorgänger scharf ins Auge zu fassen. Wo und wie er Gelegenheit fand, an deren Lebenswerk anzuknüpfen, mag der erwähnte Denkmälerband vermitteln.

Incerti.

Ad caris[si]mata coelorum. à 2.
Ad carismata coelorum accedite. à 3. (*).
Ad mensam aeterni patris. à 5. (*).
Adoro te. Canto solo.
Alma nuper. à 12. (*).
Amo te. à 5.
Angelus autem Domini. à 2 Canti.
Angelus autem Domini. à 3. (*).
Anima Christi. à 10.
Anima Christi sanctifica. à 11. (*).
Anima sterilis. à 5. (*).
Beatus vir qui timet. à 3. (*).
Benedicite Domino. à 3. (*).
Bleibe bey uns Herr Jesu Christ. à 15. (Schelle?) Ostern. (*).
Bonum est confiteri Domino. à 4. (*).
Da acht Tage umb waren. à 12. (*). Neujahr.
Das alte Jahr vergangen ist. à 2 Canti.
Das alte Jahr vergangen ist. à 3. (*).
Das ist je gewißlich wahr. ab 8.
Das ist meine Freude. Mot. à 8. (*).
Das Licht scheinet in der Finsterniß. à 12. (*). Weihnachten.
Dei altissimi. à 5.
Der erneute Gnaden-Bund. à 20. (*). Neujahr.
Der Herr dencket an uns; in partitura. (*).
Der Herr hat seinen Engeln befohlen. Mot. à 4. (*)
Der Herr ist mein Hirt. à 5. (Rosenmüller?).
Der Herr ist meine Stärke. à 7. (*).
Die Zukunft des Herrn ist wahr. Mot. à 2 Chori à 8. (*).
Dixit Dominus Domino meo. à 13. (*).
Domine multiplicati sunt. à 4. (*).
Du schönes Welt Gebäude. Aria à 5. (*)

---

1) Vgl. H. Schütz, Sämtliche Werke, XVII. Band 1909, Vorwort.

Cantemus Domino. à 3. (Carissimi?)
Christus ist des Gesetzes Ende. Mot. à 2 Chori à 8. [Schelle?]. (*)
Confitebor tibi Domine. à 3. (*)
Confitebor tibi Domine. à 4. (*)
Cor mundum atque anima mea. à 7. (*)
Domine inclina collos. à 6. (*)
Dominus illuminatio mea. à 5. (*)
Dixit Dominus Domino meo. à 3 Chori. (*)
Einen guten Kampf hab ich. Aria à 4. (*)
Ein Kindelein so löbelich. à 21. (*) Weihnachten.
Entreiß dich du liebe Seele. Aria à 4. (*)
Exurgat Deus. à 3. (*)
Ey du frommer und getreuer Knecht. Mot. à 8. (*)
Gelobet sey der Herr. Mot. à 8. (*)
Gelobet sey Gott der Vater. Mot. à 8. (*)
Gloria. à 5. (*)
Gott will ich laßen rathen. à 24. (*)
Habe deine Lust an dem Herrn. Basso solo. à 7. (*)
Habe deine Lust an dem Herrn. Mot. à 8. (*)
Haben wir gutes empfangen. Mot. à 8. (*)
Herr auf dich traue ich. Mot. à 8.. (*)
Herr, daß ich sehen möge. à 16. D. Estomihi. (*)
Herr Gott dich loben wir; wie es in der Kirchen mit der gantzen Gemeine, Trompeten und Paucken gesungen wird. (*)
Herr, ich hoffe drauff. Basso solo. à 4. (*)
Herr lehre mich doch. Mot. à 8. (*)
Herr wenn ich dich nur habe. à 10. (*)
Herr, wo soll ich hingehen. à 7. (*)
Honora medicum. à 15. [à 16.] (*)
Ich armer Mensch, ich armer Sünder. Aria à 4. (*)
Ich hebe meine Augen auf. 2 Chori à 12. (*)
Ich hielte mich nicht dafür. à 10. D. Estomihi. (*)
Ich schrey mit meiner Stimme. Mot. à 8. (*)
Ich suchte des Nachts; in partitura. (*)
Ich weiß daß mein Erlöser lebt. Mot. à 8. (*)
Ich will auf den Herren schauen. Mot. à 8. (*)
Ich will des Herrn Zorn tragen. à 3. (*)
Ihr Hirten fürchtet euch nicht. (*) Weihnachten.
In dich hab ich gehoffet Herr. à 12. [Schelle?] (*)
Ist denn für den bittern Tod. Aria à 4. (*)
Jesu meine Liebes-Flammen. Aria à 6. (*)
Jubilate omnis terra. à 2 Chori. à 40. (*)
Komm Jesu meine Lieb ist müde. Aria à 5. (*)
Kyrie. à 8. (*)
Kyrie ex G deutsch. à 16. (*)
Kyrie ex C mol. à 10. (*)
Laetatus sum. à 24. (*)
Lasset uns immerdar gutes thun. à 9.
Laß dir gefallen. à 5.
Laudabo nomen Dei. à 6. (*)
Lauda Jerusalem. à 6. (*)
Laudate Dominum omnes gentes. à 3. (*)
Laudate Dominum. à 3. (*)
Laudate pueri. à 3.
Laudate pueri Dominum. à 4. (*)
Lobet den Herrn alle Heyden. Canto solo. à 5. (*)
Lobet den Herrn. à 2 Cant.
Lobet den Herrn. à 6.
Lobet den Herrn alle Heyden. à 3. (*)
Lobet ihr Knechte den H. à 6. (*)
Mach unsre Freude selbst zu Spott. à 27. (*)
Magnificat deutsch. à 4. (*)
Magnificat ex B. à 16. (*)
Magnificat ex A moll. à 10. (*)
Magnificat ex G moll. à 15. (*)
Magnificat ex C. à 14. (*)
Magnificat con Vom Himmel hoch da komm. (*) Weihnachten.
Manifeste magnum. à 3. (*)
Manifeste. à 2. (Rosenmüller?).
Mein Hertz ruht und ist stille. Aria à 4. (*)
Mein Lauf ist nun vollendet. Mot. à 8. (*)
Mein Vater und meine Mutter verlaßen mich. Mot. à 8. (*)
Memento mei Deus. à 6. (*)
Missa à 20 (Capricornus?).
Missa ex A mol. à 10. (*)
Missa ex C mol. à 12. (*)
Missa ex D. à 12. (*)
Missa ex D dur. à 14. (*)
Missa ex D mol. à 13. (*)
Missa ex F. à 9. (*)
Missa ex E. à 20. (*)
Missa ex G. à 5. (*)
Missa ex G. à 16. (*)
Missa nach: Ach Gott vom Himmel. à 4. (*)
Missa nach: Gott der Vater wohn uns bey. à 4. (*)
Missa nach: Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott. à 4. (*)
Missa nach: Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott. à 14. (*)
Missa super Komm heiliger Geist. ex D dur. à 4. (*)
Missa supra . . . [fehlt]. à 16. (*)
Moesta mutant. à 2 Chori. (*)
Nihil novum sub sole. à 16. (*)
Nun geb ich meinen Geist. Mot. à 8. (*)
Nun komm der Heyden Heyland. à 10. (*) Adv.
Nun lob mein Seel den Herren. Motette à 2 Chori à 8. (*)
Nur Creutz und Noth. Arie à 4. (*)
O amor amorum. à 2 Canti.
O amor amorum. à 3. (*)
O angustia. à 10.
O anima mea. à 7. (*)
O dulcissime salvator. à 3.
O heller Glantz. à 4 (Krieger?).
O Herr Jesu du bist mein Trost. à 4. (*)
O inanis gloriae. à 3. (*)
O iubes secli de tantis. à 32. (*)
O Jesu dilecte. à 4. (*)
O längst gewünschte Seeligkeit. Aria à 5. (*)
Omnes gentes. à 4. (*)
O quam bonus est. à 2 Canti.
O quam bonus est. à 4. (*)
O quam suavis. à 4. (*)
O supremus rex. à 3 Canti.

O supremus Rex Jesu Christe. à 4. (*)
Protector in te speranticum (!). à 8. (*)
Quam bonus panis. à 2. (Albrici?).
Quid mihi bone Deus. à 4. (*)
Quid spectat asinum. à 3. (*)
Quo tendimus mortales. à 6. (*)
Salve mi Jesu. à 2.
Salve mi Jesu. à 6. (*)
Salve Rex Christe. à 4. (*)
Salve Rex Christe. à 6.
Salve Rex Christe. à 7. (*)
Salve Rex pacis. à 3. (*)
Selig ist der Mann. Mot. à 8. (*)
Seeligkeit, Friede, Freud und Ruh. Aria à 5. (*)
Siehe dein König kömmt zu dir. à 12. (*) Adv.
Siehe es hat überwunden. à 12. (*)
Simson ging hinab gen. à 13. (*)
Singet dem Herrn ein neues Lied. 3 Chori à 94 (!). (*)
Si quis est cupiens. à 4. (*)
Si vis coronati. à 3. (*)
Si vivo mi Jesu. à 4. (*)
So bricht das Band der festen Liebe. Aria à 4. (*)
Transfige o dulcissime Jesu. à 7. (*)
Turbabor. à 6. (*)
Und da der Sabbath vergangen war. à 12. Fer. I. Pasch. [Schelle?]. (*)
Uns ist ein Kind gebohren. à 12. (*) Weihnachten.
Unser keiner lebt ihm selber. Mot. à 2 Chori. à 8. (*)
Valet will ich dir geben. Aria à 5. (*)
Veni amor, veni Jesus. à 7. (*)
Veni Creator Spiritus. à 3 Chori. (*)
Veni sancte spiritus. à 13.
Veni sancte spiritus. à 14. (*)
Venite ad cantus. à 4. (*)
Venite exultemus. à 5. (Albrici?).
Venite exultemus Domino. à 6. (*)
Verbum caro factum est. à 7.
Verbum caro factum est. à 8. (*)
Vom Himmel hoch. à 6. (*) Weihnachten.
Vom Himmel hoch. à 12. (*) Weihnachten.
Vom Himmel hoch. à 15. (*) Weihnachten.
Warum solt ich mich denn grämen. à 4. (*)
Was ists daß ich mich so quäle. Aria à 4. (*)
Was such ich doch. Aria à 5. (*)
Weint ihr Nordschen Königreiche. Aria à 16. (*)
Wie der Hirsch schreyt. à 2 Chori. (*)
Wie gerne wolt ich sagen. Canto solo. à 3. (*)
Wie lieblich sind. à 16. (*)
Wie lieblich sind auf den Bergen. à 16. (Thieme?).
Wie solt ich mich zu sterben scheuen. Aria à 6. (*)
Willkommen großer Printz. (*) Adv.
Wir werden zu ihm kommen. à 22. (*)
Wohl dem der den Herrn fürchtet. à 12. [Schelle?]. (*)
Wohl dem der nicht wandelt. à 16.
Zu dir komm ich o sanftmüthiges. à 3. (*)
Zu dir komm ich. à 2. Cant.
Zu guter Nacht. Aria. à 4. (*)

Abel.
Quatam (!) gens orbis. à 3. (*).

Albrici, Vincenzo.
Jesu dulcis memoria. à 6.
Laetatus sum in his. à 10.
Magnificat. à 10.
Mortales sentite. à 5. (*).
O cor meum quo vageris. à 5.
Omnis caro foenum. ab 8.
Si vivo mi Jesu. à 3.
Si vivo mi Jesu. à 6.
Sperate in Deo. à 6.
Venite omnes gentes. à 6.

Amaton (Amadoni?)[1].
Herr Zebaoth wie herrlich. à 10.

Bassani (Passani).
Laudate Dominum. à 6 ô 12.

Beer.
Per pisces et aves. à 2.

Bernhard(i)), Christoph.
Congratulamini mihi omnes. (**)
Der Herr ist mein Hirt. à 15.
Die Seele Christi. à 6.
Effundam spiritum meum. à 20.
Fürchte dich nicht. ab 11.
Hilf Herr die Heiligen. à 7.
Jesu humanis generis Salvator. à 12.
Jubilate Deo. à 10.
Singet dem Herrn. à 14.
Surrexit Christus hodie. à 12.
Surrexit pastor bonus. Mot. à 3. (*).
Wenn ich ruffe zu dir. à 16.
Zweyerley bitt ich Herr. à 15.

Bertali, Antonio.
Audi Sion. à 12 et 18. [auch in (**).]
Ecce illuxit nobis dies. (**).
Hic ut panis. (**).
Missa mortuorum. (**).
Missa à 12.
O Jesu dulce gaudium. ab 11.

Bontempi (Bon Tempo), Giovanni.
Amor meus pondus meum. à 4. (*)

Bronner, Georg.
6 geistliche Concerten von 1. biß 2. Sing-Stimmen und 3. Instrumenten, roh, und einmahl gehefftet.

Brückner.
Confitebor. à 9.
Dixit Dominus. à 9.
Laudate Dominum. à 9.
Laudate pueri. à 9.
Magnificat ex E. à 9. (*)
Magnificat. à 9. [auch in (*).]

Capricornus, Samuel.
Ach Grätel. à 4.
Beati immaculati. à 13.
Beati omnes. à 17.
Christus ist erstanden. à 9.
Der Herr ist mein Hirt. à 13.
Deus docuisti me. à 4.
Deus meus. à 7.
Deus qui conteris bella. (**)

---

[1]) Eitner unbekannt; vgl. Sammelbände d. JMG IX, 599.

Capricornus, Samuel.
Domine Jesu Christe. à 2.
Exurget Deus. à 4.
Geistliche Concerte. à 15. (*) gedruckt.
Gott dein Weg ist heilig. à 6.
Gottes Wege sind ohne Wandel. à 5.
Herbey zu diesem Brey. à 4.
Ich bin die auferstehung. à 10.
Jubilus Bernhardi. à 15. (*) gedruckt.
Miserere mei Deus. à 20.
Missa. à 13.
Non est bonum. à 12.
O quanti dolores. à 2.
Regna terrae cantate. à 24. [auch in (**).]
Salvum me fac. à 16.
Theatri musici Pars II in Kupffer. à 10. (*)
Wem beliebt. à 3.
Carissimi, Giacomo.
Domine quis habitabit. à 3.
Confitebor tibi Domine. à 3.
Carmeni.
Salve Rex Christe. à 6. (*)
Casutti, Caspar.
Magnificat ex D moll. à 5. (*)
Cazzati (Catzati, Cassati), Maurizio.
O omnia mea suspiria. à 2. (*)
Salve Rex Christe. à 3. (*)
Coler.
Diß ist der Tag. à 10.
Conradi.
Ego sum panis vivus. à 9.
Usque quo Domine. à 13.
Creil (Creilius, M. J.).
Du bist aller Dinge schöne. à 15.
Danielis.
Jesu care, te amare. à 5.
Danner.
O bone Jesu. à 9.
[Dreher, Rud.]
Sacrae Sirenes s. 5 suavissimi Concentus Missae à variis Auctoribus compositae. à 12. (*) gedr.
Eylenhardt.
Gott der da reichet. à 13. (*)
F. P.
Haec est quam fecit Dominus [di P. F.]. à 15. (*)
Flixius, J.
Cantate Domino. à 9.
Förster.
Repleta est malis. à 5.
Forchheim.
Missa. à 6.
Der Gott Abraham. à 12.
Ich möchte trefflich gern. à 4.
Gratiani, Bonifazio.
Justus ut palma florebit. à 6.
Havemann, Joh.
Geistliche Concerten, I. Teil. à 8. (*) gedr.
Hofer, Andreas.
Te deum laudamus. (**)
Te deum laudamus. à 20. (*) [identisch mit dem vorigen?].
Ubi duo aut tres. Mot. à 4. (*)

Horn, Joh. Caspar.
Musicalische Tugend- und Jugend Gedichte, bestehende in unterschiedlichen lieblichen Arien und Canzonetten. à 9. (*) gedr.
Jenicke.
Verflucht sei der. à 10.
Kerll, J. C.
Missa super superba. (**)
Missa ex D mol. à 10. (*)
K., G. P. (Krieger, Joh. Phil.?).
Surge dilecte mi. à 6. (*)
K., J. P. S. C.
Dominus illuminatio mea [di Sigr. J. P. S. C. K.]. à 6. (*)
Te deum laudamus [di J. P. S. C. K.]. à 7. (*)
Knüpfer, Sebastian.
4 Magnificat (im Kühnel-Verz.); 2 in (*), 3 in (**).
3 Missae (im Kühnel-Verz.); 2 in (**).
8 deutsche und lateinische Kirchenstücke (im Kühnel-Verz.); 5 in (*); 42 in (**).
Lustige Madrigalien und Canzonetten [Druck]. à 7. (*)
Es kömpt ein neuer Schleiffer an. (**)
Höret wunderschöne Sachen. (**)
Sonata sup. Guten abend Garten Man. (**)
Krieger, Joh. Phil. (durchweg J. P. Krüger geschrieben)[1].
Cantate Domino. à 10.
Confitebor tibi. ab 11.
Der Herr ist mein Licht. à 4.
Exulta jubila. à 4.
Gaude cor meum. ab 11.
Hodie collaetantur coeli cives. à 12.
Ich lobe die Feder. à 2.
Jauchzet dem Herrn. à 12.
Laudate Dominum omnes gentes. à 10.
Magnificat. à 10.
Magnificat. à 15.
Missa. à 14.
Surrexit Christus. à 12.
Leopold a Plawen, R. P.
Sacrarum Nymphar. duplicium aquarum Opus tertium, Missis 4. Festis et 4. Exequialibus adornatum. à 15. (*) gedr.
Liebe, Christian.
Ich freue mich im Herrn. Basso solo. à 6. (*)
Meltzel (Georg?).
Laudate Dominum. à 16.
Magnificat. à 16.
Monferat s. Monteverdi.
Monteverdi [Monteferd].
Dulce sit vobis pati. à 2. (in (*) unter Monferat, und zwar à 3.)
Mylius, Wolfg. Michael.
O welch eine tieffe. à 6.
Diligam te Domine. ab 11.
Sey gegrüßet Maria. à 12.
Nicolai (Joh. Michael?)
Dieß ist der Tag. à 15.
Singet dem Herrn. à 5.
Otto (Stephan?).
Jesu Christe Salvator. à 4. (*).

[1] Vgl. hierzu M. Seiffert's Werkverzeichnis J. Ph. Krieger's, Leipzig, 1916.

Peranda, Marco Gioseffo.
Accurrite gentes. à 6.
Coelestes populi, à 3. zwei mahl.
Dedit abyssus vocem suam. Mot. à 4. (*)
Fasciculus Myrrhae. à 20. [auch in (*) u. (**).]
Laetentur coeli. à 20.
Languet cor meum. à 6.
Laudate Dominum de coelis. à 19.
Magnificat. à 15.
Magnificat. à 20.
Magnificat. à 20.
Magnificat ex D moll. à 10. (*)
Magnificat ex G. à 16. (*)
Miserere mei Deus. (**)
Missa. à 12.
Missa. à 14. ô 18.
Missa. à 12.
Missa. à 12.
Te solum aestuat. à 6.
Veni sancte spiritus. à 5.

Petrobelli, Francesco.
Der Mensch hat seine bestimmte Zeit. à 6. (*)
Exultate fideles. à 2.
Exultate fideles. Mot. à 3. (*)
In hac die tantae laetitiae. à 2.

Pfleger, Augustin.
Das Blut Jesu Christi. à 5. D. Invocavit. (*)
Gottes Zeit bemühet sich. à 8. 3. Fer. Pent. (*)
Herr wir können uns nicht nehren. à 7. D. Laetare. (*)
Heute kann man recht verstehen à 8. 1. Fer. Pentec. (*)
Itzt gehet an die neue Zeit. à 7. (*)
Jesus trieb einen Teuffel aus. à 7. D. Oculi. (*)
Nun geh ich hin zu dem der mich gesandt. à 7. In die Ascens. Chr. (*)
Sagt der Tochter Zion. à 10. Advent. (*)
Sollt nicht das liebe Jesulein. à 7. Dom. p. f. Circumcis. (*)
So spricht der Herr, bekehret euch zu mir. à 7. D. Invocav. (*)
Weg mit aller Lust und Lachen. D. Estomihi. à 5. (*)
Wie stellst du dich so fremde gegen mich. à 5. Invoc. (*)

P., J. C. Kyrie nach dem Choral: Durch Adams Fall usw. [J. C. P. oder J. C. G.]. à 4. (*)

P., J. Laudate pueri Dominum [d. J. P.] à 7. (*)

P. D. (David Pohle?). Kyrie nach: Ach Gott vom Himmel sieh darein [D. P.]. à 4. (*)

Pohle, David.
Ach Herr wie ist meiner Feinde. à 12.
Laudate pueri. à 10.
Missa. à 4.
Nascitur Imanuel. ab 8.
Wer unter dem schirm. à 12.

Püschel (Puschel?).
Ah infelices animae meae. Mot. à 4. (*)

Renner, Christoph.
Laudate montes, cantate colles. à 4. (*)

Ritter, Christian.
Der Herr ist mein Hirt. à 6.

Roggen, J. [Heinr. Rogge?].
Also hat Gott die Welt geliebet. à 10. 2. Fer. Pent. (*)

Rosenmüller, Johann.
Alemanden, Correnten, Ballette, Sarabanden &c. a 6. (*) gedr.
Confitebor tibi. à 9.
Confitebor tibi. à 10.
Congregati sunt. à 4.
Dixit Dominus. à 11. (*)
Exaudi Deus orationem meam. à 4. (*)
Gloria in excelsis Deo. (**)
Jesus trieb seine Jünger. à 14. In fer. Pasch. (*)
Jubilate Deo. à 3.
Kern-Sprüche. à 6. (*) gedr.
Laudate pueri. à 7.
Laudate pueri. à 10.
Levavi oculos. à 18. (*)
Miserere mei. à 5.
Nisi Dominus. à 10.
Salve mi Jesu. à 3. (*)
Seine Jünger kamen des Nachts. à 20. Ostern. (*)
Seyd nüchtern und wachet. à 9. (*)
Vater ich habe gesündiget. à 8. (*)

Roth.
Habe deine Lust. à 9.

S. C. (Christ. Stephani? Samuel Capricornus?)
Gott dein Weg ist heilig. In die Ascensionis. à 6. (*)

S., J. G. Ach Herr wie ist meiner Feinde so viel. Canto solo [d. J. G. S.]. à 4. (*)

Sailer.
Sag was hilfft alle Welt. à 10. (*)

Schelle, Johann.
Missa. à 24; 2 Magnificat à 20, à 21 (im Kühnel-Verz.).
6 Kirchenstücke (im Kühnel-Verz.).
Passion mit Instrumenten. à 19. (*)
114 deutsche und lateinische Stücke in (*).

Scherer, Sebast. Anton.
Opus primum continens varias Missas, Psalmos, Motettas. à 8. (*) gedr.

Schmeltzer, Joh. Heinr.
Missa Jesu Crucifix. à 16. [auch in (*).]

Schmetzer, Georg.
Domine salvum fac. à 9.
Exaudi Domine. à 3.
Weine nicht, es hat überwunden. à 20.

Schütz, Heinrich (H. Sagittarius).
Benedicite omnia opera Domini. à 20.
Introduction zu der Geburt. à 9.

Sebastiani, Johann.
Es war ein reicher Mann. à 16.
Es war ein reicher Mann. à 20. Dom. 1 p. Tr. (*)

Sperling, Joh. Petr. Gabriel.
Concertus (!) Vespertinus, s. Psalmi minores per annum. à 10. (*) gedr.

Strattner, Georg Christoph.
Angst und Jammer. à 7.
Cantate Domino. ab 28.
Das ist mir lieb. à 10.
Der Herr sprach zu meinem Herrn. à 9.
Du Friedefürst. à 9.
Duo Seraphim clamabant. à 12.
Erstanden ist des Todes Tod. ab 11.
Herr, erhöre mein Gebeth. à 13.
Ich stelle mich o Gott. ab 11.
Kommt laßt uns auf den Berg. à 5.
O du lamb Gottes. à 20.
O Jesu mi dulcissime. à 3.
Turris fortissima. à 5.
Vertraue Gott. à 6.
Vita sanctorum. à 13.

Theile, Johann.
Der Herr dencket an uns à 29.

Thieme, Clemens.
Ach weh, sie haben meinen Herrn. à 12.
Alles was ihr wollet. à 10.
Also hat Gott die Welt. à 12.
Amo te, laudo te. ab 8.
An den Wassern zu Babel. à 10.
Audite sancti. ab 11.
Auff auff Zion. à 12.
Aus der tieffen. à 15.
Beati immaculati. à 10.
Cantate Domino. à 12.
Confitebor tibi Domine. à 15.
Dancket dem Herrn. à 15.
Danksaget dem Vater. à 6.
Das blinde Volk der Heyden. à 10.
Das ist gewislich wahr. à 9.
Der Herr ist gnädig. ab 11.
Der Herr ist mein Hirt. ab 21.
Dixit Dominus. à 16.
Dixit Dominus Domino meo. à 20.
Domine Dominus noster. à 13.
Ein Kind ist uns gebohren. à 17.
Es erhub sich ein Streit. à 14.
Erkenne deine Missethat. ab 8.
Es gingen zween Menschen. ab 11.
Es ist ein großer Gewinn. à 10.
Gelobet sey der Herr. à 17.
Gott du Gott Israel. à 9.
Gott du krönest das Jahr. à 14.
Gott fähret auff. à 15.
Gott wo ist so ein Gott. à 12.
Herr der du bist vormahls. à 15.
Herr kehre dich doch wieder. à 14.
Herr lehre mich thun. ab 11.
Herr unser Herrscher. à 16.

Thieme, Clemens.
Heut ist die Christenheit. ab 11.
Ich freue mich im Herrn. à 10.
Ich will schweigen. ab 11.
Ihr Männer von Galiläa. ab 11.
Jesu dulcis memoria,. à 15.
Jauchzet dem Herrn. à 16.
Jubilate Deo. à 10.
Kommt her ihr gesegneten. ab 11.
Kommt her und schauet. à 16.
Kommt her zu mir. à 6.
Laßet uns freuen. ab 8.
Lauda Jerusalem. à 15.
Laudate pueri Dominum. à 15.
Lobet den Herrn in seinem Heiligthum. à 16.
Lobet ihr Himmel den Herrn. à 13.
Magnificat [21 Stück, ohne Spezifikation].
Meine Seele erhebet den Herrn. à 16.
Meister wir haben die gantze Nacht. à 16.
Missen [17 Stück, ohne Spezifikation].
Nun dancket alle Gott. à 15.
Nun lieg ich armes Würmlein. à 10.
O Gott, der du so mächtig bist. à 15.
O Jesu mea vita. à 6.
O lux beata Trinitas. à 16.
Omnes gentes plaudite. à 17.
Paratum cor meum. à 12.
Sie ist fest gegründet. à 12.
So offt ihr von diesem Brodt esset. à 10.
Spiritus Sancti gratia. à 20.
Veni sancte spiritus. ab 11.
Venite exultemus. à 20.
Victimae paschali. à 14.
Wach auff du sichre Welt. ab 11.
Was erhebt sich. à 15.
Wie lieblich sind deine Wohnungen. à 12.
Wie stelstu dich so frembde. à 6.
Wohl dem den die Übertretung. à 10.
Zion klaget aus der maßen. à 12.
Zweene Seraphim stunden. à 16.

Valentini (Pier Francesco?).
Magnificat. à 13.
Magnificat ex G. à 9. (*)

Valvensi (? vielleicht Lazaro Valvasensi).
Dixit Dominus. à 2.

Vesi, Simon.
O Lumen coeli. à 3. (*)

Viadana, Ludovico Grossi da.
Opera omnia Concertuum ecclesiasticorum. à 5. (*) gedr.

Wagner (Michael?).
Es sey ferne von mir. Motetta. à 8. (*)

Die Analyse des Glockenklanges

Von

Johannes Biehle, Charlottenburg-Bautzen

Der weite Kreis der an der Glocke Interessierten, also die Kirche, die kirchlichen Behörden, die Glockengießer, die Glockenprüfer und die Denkmalpfleger, zeigte für die inneren Vorgänge der Glocke stets wenig Anteilnahme. Bis in die neueste Zeit hat die glockenkundliche Arbeit, wie sie in einer überreichen Literatur vorliegt, beständig auf Fragen sekundärer Bedeutung abgelenkt und sogar von diesen das Geschick der Glocke abhängig gemacht. Durch diese unwissenschaftliche Art der Behandlung ist die Glocke, — wie das auch während der Enteignung 1917 und 1918 in tiefbedauerlicher Art in die Erscheinung trat —, das Opfer eines für sie verhängnisvollen Irrtumes geworden. Entgegen der in kirchlich gesinnten Kreisen vorherrschenden Meinung, daß die Glocke ein Gebrauchsgegenstand für liturgische Zwecke sei, entwerteten die mit der Pflege Betrauten und auch die Fachwelt sie zu einem Schaustück und zu einer Gedenktafel und stempelten dieses Instrument tatsächlich zu einem Symbol jener menschlichen Schwäche, die das Wesen der Dinge nach der Oberfläche zu beurteilen pflegt. Demzufolge konnte sich die Wissenschaft wenig angeregt und ermutigt fühlen, dem großen Problem nachzugehen. Die gegenwärtige Glockenbehandlung kennzeichnet auch ihren Tiefstand am deutlichsten dadurch, daß wir noch bis heute über keine Glockenkunde verfügen. Die vorhandenen Werke auf diesem Gebiete sind vorzugsweise lexikalischer und kunstgeschichtlicher Natur, treffen aber nicht die Glocke in ihrem Wesen, ja erwähnen häufig von ihr keinen Ton.

Die vorliegende Abhandlung soll einen ersten Versuch darstellen, zunächst eine Verbindung der **Fachwelt** zur **Wissenschaft** anzubahnen, dann das Wesen dieses geheimnisvollen Instrumentes aufzudecken und dem großen Kreise der Beteiligten zum Bewußtsein zu bringen, daß der Kern der Glockenfrage auf dem Gebiete der **Akustik** liegt und von hier ihre Behandlung auszugehen hat. Eine Aufklärung in dieser Richtung erscheint nach den Verfehlungen der Vergangenheit um so dringlicher, als wir vor dem Wiederaufbaue unseres Glockenwesens stehen[1]).

Wenn das Ohr bei allen akustischen Eindrücken dreierlei unterscheidet: **Stärke, Höhe** und **Charakter**, so ist die letztere Eigenschaft die weitaus bedeutsamere. Die Eigenart, daß ein gegebener Grundton fast immer mit einer bestimmten Oberton-

---

[1]) Zur weiteren Einführung in das Gebiet sei auf die am Schluß genannten Schriften verwiesen.

reihe verbunden ist, verleiht diesem erst einen Inhalt und erweitert ihn zu einem „Klange". Durch die qualitativ und quantitativ ins Unendliche gehende Mischungsmöglichkeit der Teiltöne erhalten wir einen unerschöpflichen Reichtum an „Klangfarben", die sich an unser ästhetisches Urteil wenden und die ethisch für unser Leben von höchster Bedeutung sind, denn kein Sinn vermag uns so tiefgehende seelische Eindrücke zu vermitteln, als der Gehörsinn durch die Klangfarbe. Darin liegt ja z. B. die Macht des gesprochenen Wortes, insbesondere der Muttersprache.

Die Klangfarbe stellt sogar die Tonhöhe in ihre Abhängigkeit, indem sie diese je nach dem Stärkeverhältnis der vermischten Teiltöne ein- oder mehrdeutig bestimmen kann. Diese eigenartige Beziehung zwischen Tonhöhe und Klangfarbe tritt besonders bei der Glocke in die Erscheinung, indem Lage und Art der akustischen Komponenten es zweifelhaft lassen können, welcher Teilton des Klanggebildes als der Ton anzusprechen sei, der die Höhenlage des Klanges charakterisieren soll; daher die weitverbreiteten Klagen über die Schwierigkeit der Höhenbestimmung des Glockentones. Der „Klang" hat daher bei der Glocke eine Bedeutung, wie sie in diesem Maße bei keinem anderen Instrumente erreicht wird: er bildet und erfüllt nicht nur ihr ganzes Wesen, sondern enthält zugleich die Definition der Tonhöhe, die doch bei ihrem Zusammenwirken mit anderen Glocken außer Zweifel stehen muß. Es folgt hieraus, daß die Glocke als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung dem Gebiete der „angewandten Akustik" zugehört und daß alle Forschung in der Absicht, sie einer Vollendung zuzuführen, auf die Erschließung ihres Wesens gerichtet sein muß.

I.

Einfache Töne, also solche ohne Obertöne, kommen in der Natur kaum vor und lassen sich nur mit Hilfe umständlicher Maßnahmen künstlich darstellen. Jede schwingende Masse hat eben das Bestreben, außer der Hauptschwingung auch Nebenschwingungen auszubilden. Diese Erscheinung liegt in der Elastizität aller Masse begründet; und es ist ohne weiteres verständlich, daß, je geringer die innere Steifigkeit, je isotroper und homogener die Masse ist, die Teilschwingungen sich desto vollkommener ausbreiten können.

Das vollkommenste Medium in dieser Beziehung ist offenbar das Gas, wie es als Luftsäule zwischen den Wänden der Orgelpfeife eingeschlossen ist. In Gasen können nur longitudinale Schwingungen entstehen; für die Berechnung ihrer Frequenz gilt die allgemeine Formel

bei offenen Pfeifen: $n = \frac{m}{2l}\sqrt{\varkappa\frac{p}{\varrho}}$ ohne Korrektur des offenen Endes,

bei gedeckten Pfeifen: $n = \frac{2m-1}{4l}\sqrt{\varkappa\frac{p}{\varrho}}$.

Der Wurzelausdruck stellt die Schallgeschwindigkeit bei adiabatischer Zustandsänderung $\varkappa$ dar, wobei p und ϱ Druck und Dichte angeben. Die veränderliche Größe m bezeichnet die Anzahl der Knoten, also die Teilung der Länge l der Luftsäule. Berechnet man nach diesen Formeln die absolute Schwingungszahl unter Annahme gleicher Länge beider Pfeifenarten und bezieht alle erhaltenen Tonhöhen auf den tiefsten Ton, diesen mit der Schwingungszahl 1 angenommen, so ergeben sich folgende Obertonreihen:

für die offene Pfeife:		2		4		6		8		10		usw.
für die gedeckte Pfeife:	1		3		5		7		9		11	usw.
oder in Noten von		c		c′		g′		c″		e″		
C aus aufgebaut:	C		g		e′		i′		d″		fis″	

(i ist die Naturseptime)

Also bildet die gedeckte Pfeife nur Obertöne in ungeradzahligem Verhältnisse; wird sie geöffnet, so gibt sie in diesem Zustande die fehlenden geradzahligen Obertöne. Beide Arten ergänzen sich demnach. Es steht aber nichts im Wege, die Reihe für die offene Pfeife fortlaufend von 1 an zu zählen, also ihre Ordnungszahlen auf die Hälfte zu reduzieren; dann erhalten wir eine geschlossene „harmonische" Obertonreihe, wie sie im Klang einer jeden nach Prinzipalmensur gut konstruierten Orgelpfeife enthalten und in den Tonstärken der einzelnen Partialtöne im Verhältnis ihrer Ordnungszahlen so gleichmäßig abgestuft ist, daß alle Komponenten zu einer einheitlichen Tonmasse verschmelzen und nur das geübte Ohr einzelne Teile auszusondern vermag. Darin liegt der tiefgehende Unterschied gegenüber der Glocke, wie sich weiter unten ergeben wird.

Ähnliche Vorzüge besitzt die schwingende Saite, obgleich für diese im Gegensatz zur Luftsäule nur transversale Schwingungen in Frage kommen können. Die absolute Höhe aller Teiltöne läßt sich nach der Formel:

$$n = \frac{m}{2l} \sqrt{\frac{S}{\varrho'}}$$

berechnen, die der für Luftschwingungen gleicht, nur daß in dem Wurzelausdrucke für den Druck p die Spannung S tritt, ϱ' auf die Masseneinheit zu beziehen ist und selbstverständlich $\varkappa$ ausscheidet. Die schwingende Saite liefert also, wie die offene Orgelpfeife, die vollständige harmonische Obertonreihe; nur verteilt sich infolge anderer Art der Erregung die Gesamtenergie mehr zugunsten der Obertöne höherer Ordnung:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	usw.
C	c	g	c′	e′	g′	i′	c″	d″	e″	(fis″)	g″	a″	i″	h″	c‴	usw.

Wird die Saite zum starren Stabe, so erhält sie in erhöhtem Maße die Fähigkeit zu longitudinalen Schwingungen und unterliegt dann durchaus dem Schwingungsgesetz der tönenden Luftsäule mit sinngemäßer Abänderung des Ausdruckes für die Schallgeschwindigkeit nach der Formel:

$$n = \frac{m}{2l} \sqrt{\frac{E}{\varrho}},$$

worin E den Elastizitätsmodul darstellt. Auch beim Stabe muß man, wie bei der Pfeife, zwischen freien und festen Enden unterscheiden; und zwar gleicht sein akustisches Verhalten im symmetrischen Falle, also wenn beide Enden entweder frei oder fest sind, dem der offenen Orgelpfeife, im unsymmetrischen Falle, wo ein Ende fest, das andere frei ist, dem der gedeckten Pfeife. Der Stab läßt also longitudinal entweder nur die geradzahligen oder nur die ungeradzahligen Obertöne hören. —

Bei der Bildung dieser Tonreihen teilt sich die Länge des Stabes, der Saite oder der Luftsäule in eine Anzahl Abschnitte. Aber streng genommen ist es die Masse, die sich in Gleichgewichtsteile gliedert. Ist diese vollständig gleichmäßig auf der

Ring und Zylinder folgen in ihren Schwingungen der Gleichung:

$$n = \frac{1\,m\,(m^2-1)}{\pi\sqrt{m^3+1}}\sqrt{\frac{B}{\varrho\, a^2}},$$

worin a den Radius des Zylinders bedeutet.

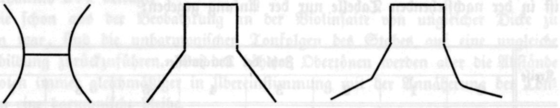
Darnach ist die Schwingungszahl umgekehrt proportional mit der Wurzel aus der Dichte und dem Kubus des Radius, direkt proportional mit der Wurzel einer Konstante B, die vom Material und von der Dicke abhängt, also den Elastizitätsmodul ersetzt. m bezeichnet die Zahl der Durchmesser als Knotenlinien, so daß der Umfang des Ringes in der doppelten Anzahl von Teilen schwingt. Daraus ergibt sich eine Obertonreihe, die, auf den Grundton mit der Schwingungszahl 1 bezogen, folgende Verhältnisse aufweist:

1	2,83	5,42	8,77	12,87	17,71	23,29
c	fis_1	f_2	d_3	as_3	dis_4	ges_4

Die nächste Annäherung zur Glockenform wäre die Vereinigung des Ringes mit einer gewölbten Platte zu einer hohlen Halbkugel. Eine Übereinstimmung zwischen Theorie und Erfahrung hat sich aber bei dieser Form nicht erzielen lassen. Auch das Vorhandensein von Kreisknoten, analog der Platte, ist noch nicht nachgewiesen worden. Eine solche Halbkugel ergab die Tonreihe:

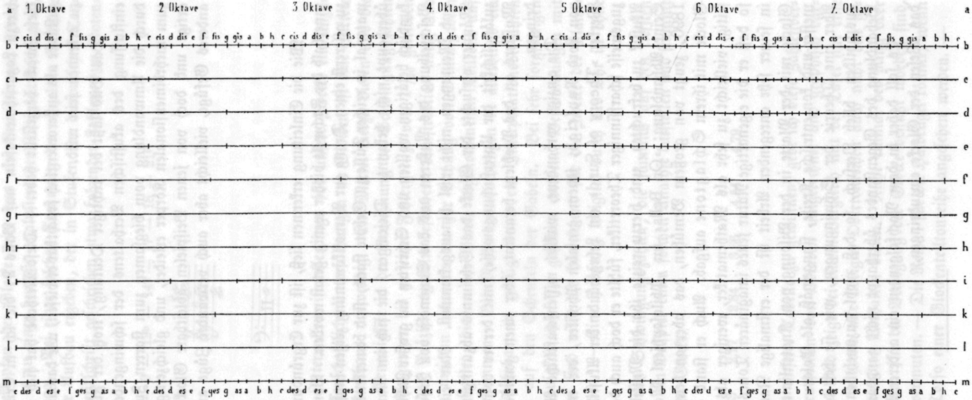
1	2,38	4,24	12,70
c	es_1	cis_2	gis_3

Der weitere Schritt wäre der, die Glocke als die untere Hälfte eines Rotationshyperboloides aufzufassen und schließlich die Glockenform auf einen zusammengesetzten Körper zurückzuführen, der aus einem Zylinder als oberer Teil und ein oder zwei abgeschnittenen Kegelmänteln als mittlere und untere Teile entstanden ist. Bei der letzteren Gestalt konnte nur die eine Übereinstimmung mit der Theorie erzielt werden, daß im unteren Rande der Grundton, im oberen Zylinder der erste Oberton lag: was die Fachwelt bei der Glocke schon immer angenommen hat.



So weit reicht gegenwärtig das von der Theorie vorgearbeitete Material. Seine Zusammenstellung erschien mir zur Einführung in das Problem wichtig, um nun zu der Frage nach dem akustischen Verhalten der Glocken überleiten zu können.

Zuvor gebe ich noch eine Übersicht über die bereits entwickelten Zahlenreihen, indem ich diese in nebenstehender Tafel zu einem Organismus vereinige, sodaß dann die eigenartige Stellung der Glocke umso deutlicher erkannt werden kann. In dieser Tabelle habe ich die Tonreihen der Einheitlichkeit halber im Bereiche von 7 Oktaven, soweit das tunlich war, berechnet, dann die Schwingungsverhältnisse der sich ergebenden Intervalle auf einen Grundton bezogen, in Oktaven und tausendstel Oktaven umgewandelt und schließlich die erhaltenen Zahlen als Längen aufgetragen. Dieser dadurch entstehenden Art der graphischen Darstellung bediene ich mich bei allen meinen akustischen Arbeiten, insbesondere bei der Klanganalyse der Glocken, und verwende



a) die Oktavenbereiche,
b) die chromatische Skala nach der temperierten Stimmung,
c) die Schwingungsfähigkeit der offenen Orgelpfeife oder des longitudinal schwingenden Stabes im Falle symmetrischer Enden,
d) die Schwingungsfähigkeit der gedeckten Pfeife oder des longitudinal schwingenden Stabes im Falle unsymmetrischer Enden,
e) die harmonische Obertonreihe der Saite, die sog. Naturskala,
f) die Tonreihe des transversal schwingenden Stabes mit symmetrischen Enden,
g) desselben Stabes mit unsymmetrischen Enden,
h) die Tonreihe der Stimmgabel,
i) die Tonreihe der Kreisplatte,
k) die Tonreihe des Ringes oder des Zylinders,
l) die Tonreihe einer hohlen Halbkugel,
m) die chromatische Skala nach der mathematischen Stimmung.

hierzu Logarithmentafeln auf Basis 2, die ich in Ermangelung solcher eigens für diese Zwecke hergestellt habe. — Diese Methode hat sich zur Erkennung innerer Klangzustände als außerordentlich fruchtbar erwiesen, wie das aus den weiteren Ausführungen zu erkennen sein wird. —

Das Bild läßt bei richtiger Deutung, trotz der Fülle von Tonpunkten, die Beeinflussung des akustischen Verhaltens der schwingenden Masse erkennen, die diese durch die Umwandlung vom biegsamen zum starren Zustande, vom eindimensionalen zum mehrdimensionalen Körper erleidet, und gleichzeitig vorausahnen, daß die eigenartige und doch von jenen Beispielen ableitbare Glockenform ein tonlich wesentlich anderes Gefüge, vielleicht aber auch verwandte Züge aufweisen wird.

II.

Wie die Einleitung erkennen ließ, ist zur Ergründung des Wesens der Glockentöne innerhalb der Fachwelt bisher wenig getan worden. Von Glockengießern, die eigentlich zu allererst einen Drang zur Vervollkommung zeigen mußten und denen Untersuchungsmaterial in reicher Fülle zu Gebote stand, sind bemerkenswerte akustische Abhandlungen überhaupt nicht bekannt. Diejenigen, die sich im Namen der Wissenschaft glockenkundlich betätigen wollten und Schriften in großer Zahl veröffentlichten, sind über die Beschreibung des Äußeren und das Sammeln von Inschriften, Chronikalien, Kuriosa und Meinungen nicht viel hinausgekommen. Nur ein ganz kleiner Kreis einzelner Männer versuchte der Glocke das Geheimnis abzuringen, vermochte aber bei der Unzulänglichkeit der Untersuchungsweise, mit der er vom einseitigen Standpunkte des Musikers an das Problem herantrat, über einen gewissen Punkt hinaus nicht vorzudringen.

Die einzige vorhandene, wirklich wissenschaftliche Arbeit über die Glocke stammt von Lord Rayleigh, jenem genialen Physiker, der in seinem großen zweibändigen Werke: »Theory of Sund« ein Lehrgebäude der Akustik aufrichtete. Wenn auch vorzugsweise scharfsinniger Theoretiker, fühlte er doch auch das Bedürfnis, die angewandte Akustik zu befruchten, und hierzu reizte ihn die Mystik der Glocke in hohem Maße. Seine Abhandlung: »On Bells« im „Philosophical Magazine a. J. o. S.", Vol. 29, 1890, zeugt von großem Bemühen, das aber an dem Rätsel scheiterte, welches die Glocke mit ihrem Schlagtone aufgab. Auch er stand anscheinend dem Problem einseitig, vielleicht zu sehr als Mathematiker, weniger als geschulter Musiker gegenüber, so daß er die eigenartige Natur jenes imaginären Tones nicht erkannte. Aber wertvoll in seiner sehr anregenden Arbeit ist der erstmalige Nachweis der Verwandtschaft der Glocke mit der Platte in der Bildung von Knotenlinien zweierlei Gestalt als Durchmesser und konzentrische Kreise, sinngemäß als Polar- und Parallelkreise umgeformt. Aber eine Theorie der Schwingungen, wie sie bei den einfachen Körpern besteht, auszubilden, blieb Versuch, so daß wohl anzunehmen ist, daß die rein analytische Behandlung des Gegenstandes überhaupt nicht gangbar ist.

Es soll daher in dem Nachfolgenden ein anderer Weg beschritten werden, um in das Wesen der Glocke einzudringen.

Beim Anrühren und Beklopfen der Glocke tritt uns ein Gemisch von Tönen entgegen, die das Ohr, wenn es zu einer bewußt analysierenden Tätigkeit befähigt ist, zum Teil zu entwirren vermag. Bei einer solchen Trennung der einzelnen Teiltöne kann sich dann ein akustischer Aufbau ergeben, der in Stufen der diatonischen Tonleiter ausgedrückt oder in Musikschrift geschrieben etwa folgendes Zahlen- bzw. Notenbild ergibt:

$$1 — 7^{b} — 9 — 12^{b} — 14^{\#} — 17 — 18 — 21^{\#}$$

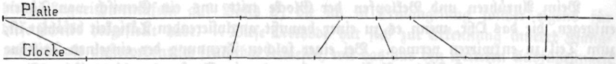


Diese Darstellung in groben Intervallen ist allerdings für unsere Zwecke ein unzureichendes Ergebnis. Für wissenschaftliche Untersuchungen an Glocken ist eine exaktere Bestimmung der Tonhöhen durchaus notwendig. Ein Mittel hierzu bieten uns die Stimmgabeln, mit denen die Genauigkeit in der Berechnung der Schwingungszahlen bei günstigen Beobachtungsbedingungen bis zu einer Fehlergrenze von 1‰ getrieben werden kann. Hierzu sind jedoch Präzisionsgabeln besonderer Konstruktion nötig und ein Verfahren, wie ich es in meinem Laboratorium zur Eichung von Stimmgabeln ausgebildet habe, welches gestattet, die an der Glocke abgenommenen Teiltöne auf photographischem Wege zu bestimmen. Bei Massenuntersuchungen ist allerdings ein solches Verfahren nicht durchführbar; es genügt dann ein Interpolationsverfahren zwischen je zwei Eichpunkten auf den Schenkeln der Gabeln. Bei sehr sorgfältigen Messungen kann hier die Genauigkeit auf 5‰ gehalten werden. Bestimmungen mit mehr als 1% Fehler dagegen sind nicht als hinreichend für die Zwecke der Klanganalyse an Glocken zu erachten. — Eine Prüfung lediglich durch das Ohr ist ohne wissenschaftlichen Wert.

Die nachstehende Reihe von Schwingungszahlen, die sämtlich auf den tiefsten Ton als 1 bezogen sind, soll ein Beispiel einer solchen Analyse darstellen und stammt von einer wirklich vorhandenen Glocke.

1 1,63 2,17 2,84 3,66 4,54 4,79

Um eine Verbindung mit unserer Tabelle zu gewinnen, gebe ich diese Zahlenverhältnisse in Oktaven und Bruchteilen von Oktaven umgerechnet und graphisch dargestellt wieder. Das erhaltene Bild zeigt bei einem Vergleich mit der Tafel nur eine Annäherung zu der Reihe i, während alle übrigen Obertonreihen auch nicht den geringsten Anhalt für ein verwandtes Verhalten bieten. Nicht einmal der Ring oder Zylinder, die beide zu Vorstudien für die Bewegung der Glocke benutzt worden sind, lassen eine nähere Beziehung vermuten. — Die Reihe l für die Halbkugel könnte, wenn man will, zur Not als der Torso einer Glockenteiltonreihe angesehen werden. —

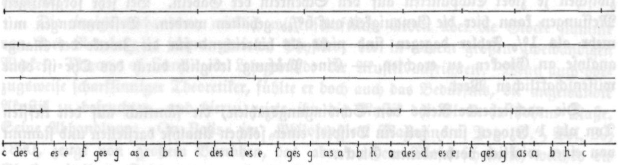


Wenn man die große Verschiedenheit der beiden Körperformen bedenkt, so überrascht die akustische Annäherung ungemein.

Während also Lord Rayleigh durch Abhorchen und Befühlen die zwischen Platte und Glocke bestehende Analogie der Knotenbildung feststellte, — übrigens ohne in seiner Arbeit auf diese Beziehung hinzuweisen, — ist jetzt der neue Weg beschritten worden, diese Verwandtschaft durch die Klanganalyse zu belegen.

Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß ich für den Nachweis dieser Beziehung aus dem mir zur Verfügung stehenden Materiale von etwa 400 Klanganalysen eine solche Glocke aussuchte, die der Plattenschwingung nahe kommt, die aber akustisch als abnorm und fehlerhaft anzusehen ist. Der Aufbau einer guten Glocke ist jedoch, wie später noch gezeigt wird, nicht so wesensverschieden von jener, als daß meine hier benutzte Deduktionsquelle als unzulässig bezeichnet werden könnte. Andererseits ist mir das Vorhandensein solcher Glocken außer Zweifel, die noch fehlerhafter sind und der Plattenschwingung näher kommen als das vorgelegte Beispiel.

Um vorläufig einen Einblick in die allgemeine klangliche Struktur der Glocke zu geben, füge ich noch einige weitere Beispiele von Klanganalysen verschiedener Art bei. Als Maßstab legte ich die chromatische Tonleiter in reiner Stimmung an, die allein bei Glockenuntersuchungen in Betracht kommt.



Trotz der Verschiedenheit dieser Bilder ist doch im akustischen Aufbaue innerhalb weiter Grenzen eine Gleichmäßigkeit zu erkennen. Der Abstand zwischen der ersten und zweiten Konstante ist mehr oder weniger eine große Septime, dann folgen zwei Terzen und darauf angenähert eine Quarte. —

Der Vollständigkeit halber habe ich aber noch auf einen in der Bildung der Tonreihen zwischen Platte und Glocke bestehenden Unterschied hinzuweisen.

Nach Chladni entsteht bei Platten der unterste Eigenton durch Ausbildung von 4 Radien, der zweite durch 6 Radien, der dritte durch Bildung eines Knotenkreises ohne Radien, der vierte bei einem Kreise und einem Radius, der fünfte bei 8 Radien ohne Kreis.

Nach Lord **Rayleigh** erklingt der unterste Eigenton der Glocke ebenso wie bei der Platte unter Bildung von 4 Meridianen ohne Knotenkreis, der zweite ebenso, aber mit einem Knotenkreis, der dritte bei 6 Meridianen ohne Kreis, der vierte ebenso mit einem Kreis usw.

Die nachstehende Tafel soll diesen Unterschied zeigen. Die Reihenfolge der Teiltöne ist durch die kleineren Zahlen, ihre Entstehung durch die Lage in der Tabelle angedeutet.

	Kreise	Zahl der Radien					
		0	2	4	6	8	10
Platte	0	—	—	1	2	5	6
	1	3	4	6	9	12	14
Glocke	0	—	—	1	3	5	7
	1	—	—	2	4	6	8

Diese Tafel erklärt gleichzeitig eine andere Tatsache, die ich stets an Glocken beobachtete, nämlich, daß die ungeradzahligen Konstanten der Glocke voller und leichter aus dem Tonkomplex herauszuhören sind, als die geradzahligen, die auf der Bildung eines Knotenkreises beruhen. Erklärlicherweise bedeutet die Teilung der Mantelhöhe durch einen Knotenkreis eine Erschwernis in der freien Ausschwingung der geradzahligen Konstanten. — Mehr als einen Knotenring auszubilden, ist die Glocke anscheinend nicht fähig infolge der durch den Schlagring einseitig verteilten Masse. Dadurch scheidet die große Zahl unharmonischer Teiltöne aus, die die Platte mit Hilfe mehrerer Knotenkreise hervorbringt, wie überhaupt die eigenartige Form der Glocke akustisch als eine **Veredelung** der Platte anzusehen ist.

Die vorgeführten Teiltonreihen der Glocke wurden auf dem Wege der Erregung durch Resonanz gewonnen. Aber damit ist der klangliche Inhalt der Glocke keineswegs erschöpft. Beim Läuten stellt diese uns vor eine neue Überraschung. In der Mehrzahl der Fälle tritt nämlich beim Anschlagen mit dem Klöppel ein in der Teiltonreihe nicht vertretener, **neuer** Ton auf, der durch Kraft und Entschiedenheit zunächst das ganze übrige Tongebilde überdeckt und beherrscht und daher die Tonhöhe, also den **Namen** der Glocke bestimmt. Damit soll aber nicht ausgesprochen sein, daß durch die Gewalt dieses „Schlagtones" die übrigen Töne bedeutungslos werden. Im Gegenteil; bald nach dem Anschlage verliert jener seine Kraft, und die anderen Töne treten mehr oder weniger deutlich hervor.

Zwischen beiden Arten von Tönen besteht aber ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der Schlagton ist niemals auf dem Wege der Resonanz erregbar. Ebensowenig vermag er Resonanz, auch nicht Schwebungen mit anderen Tonquellen hervorzurufen. Schon deswegen ist die absolute Bestimmung seiner Tonhöhe nicht möglich; er hat

aber außerdem etwas Schwankendes in seiner Tonhöhe je nach der Anschlagart. Daher möchte ich den Schlagton als ein „imaginäres" Tongebilde im Gegensatz zu den Eigentönen bezeichnen, die in ihrer Höhe unverrückbar und mit großer Schärfe bestimmbar sind. Letztere Art der Töne bezeichne ich deshalb als die „Akustischen Konstanten" und halte diesen Ausdruck in der Überzeugung für treffend, daß die Konstanten die Komponenten des Schlagtones sind. Daher entspricht die allgemein in der Fachwelt verbreitete Bezeichnung der Teiltöne als „Nebentöne" nicht ihrer Bedeutung. Zweifellos sind sie in ihrer Gesamtheit dem Schlagtone gleichwertig.

Was nun die überaus wichtige Lage des Schlagtones zu seinen Komponenten betrifft, so besteht bei unseren normalen Glocken in der Regel, — die allerdings weitere Grenzen offen läßt —, eine innige Nachbarschaft zur zweiten Konstante. In der Mehrzahl der Fälle liegt er nahe über ihr, vielfach auch unter ihr, und im idealen Falle ist er mit ihr identisch. Diese schwankende Lage wird durch die 5. akustische Konstante beeinflußt, mit der der Schlagton in einem Oktavenverhältnis steht. Ich habe gegen 450 Glocken auf den Türmen in Bezug auf diese Erscheinung untersucht, und da scheint es, als wenn dieses Oktavenverhältnis wiederum von der Lage der 1., 3. und 4. Konstante etwas beeinflußt wird. Jedenfalls ist die Kenntnis von der Lage der Konstanten zu einander und zu dem Schlagtone von maßgebender Bedeutung für die Beurteilung der Glockenqualität. — Bei seiner nahen Lage zur 2. Konstante, steht der Schlagton zu der dritten vorwiegend in einem Terzenverhältnis mit dem weiten Spielraume der kleinen und der großen Terz. Nun zeichnet sich diese Konstante vor den anderen durch größte Klangfülle aus, so daß sie mit dem Schlagtone klanglich zu konkurrieren vermag und mit diesem ein zweistimmiges Gebilde darstellt. Je nachdem nun diese dritte Konstante im Verhältnis der kleinen oder großen Terz zum Schlagtone steht, bestimmt sie den Gesamtcharakter des Tonkomplexes als Moll oder als Dur. Daher bezeichne ich diesen Ton als den „Charakteristischen Ton" der Glocke oder kurz als die „Charakteristik".

Wenn wir nun — in der Voraussetzung einer guten Glocke — weiter bedenken, daß dem charakteristischen Tone als Terz nach der Höhe eine Quinte, Oktave usw. folgen und der Schlagton im normalen Falle mit der zweiten Konstante zusammenfällt, so ist letztere in der Reihe der Konstanten zweifellos der Ton, auf dem sich die Harmonie oder der Klang der Glocke aufbaut. Es muß daher diese zweite Konstante sinngemäß als der „Grundton" bezeichnet werden. — Von diesem aus ist der darunterliegende — erste — Teilton als „Unterton" zu orientieren, und es widerspricht der in der Fachwelt übliche Brauch, den untersten Ton Grundton zu nennen, der Natur der ganzen Sachlage.

Je nachdem Schlagton und Grundton übereinstimmen oder differieren, ist das Zusammenwirken beider mehr oder minder rein und klar. Dieser Komplex stellt daher den „Hauptton" dar, obgleich in dieser Bezeichnungsart eine Unrichtigkeit liegt, indem in diesem Falle der Ton kein einfaches Gebilde, sondern schon ein Klang ist. — In der Fachwelt werden Hauptton und Schlagton synonym gebraucht; es ist aber besser, unter Hauptton den Eindruck zu verstehen, der durch das Zusammenwirken des Grundtones mit dem Schlagtone entsteht. Als ein „Zwischenton" im Sinne Stumpf's ist er aber nicht anzusehen.

Wir haben somit folgendes System der Analyse gewonnen:

Glockenklang:

a) imaginärer Ton	b) reelle Töne
	(Akustische Konstanten)
	:
	8.
	7. (Obertöne)
	6.
	5.
	4.
	3. Charakteristischer Ton
Schlagton	2. Grundton
	1. Unterton

Die Mischung von Schlagton und Grundton = Hauptton.

In meinen bisherigen Schriften habe ich bereits die technischen Ausdrücke nach vorstehendem Systeme angewendet; aber erst in dieser Abhandlung ergab sich die Gelegenheit zu ihrer physikalischen Ableitung und Begründung. In der Fachliteratur besteht hierüber große Unklarheit; insbesondere wird der Unterton in der Regel als Grundton bezeichnet, der Schlagton als Hauptton. Die Konstanten allgemein als Bei- und Nebentöne zu kennzeichnen, läßt deren Rangverhältnis untereinander außer acht. Der Ausdruck „Kombinationston" ist physikalisch nicht haltbar; neuerdings auftretende unklare Bezeichnungen wie Brumm- und Summtöne sind zu verwerfen.

Mit der Feststellung der Konstanten und des Schlagtones ist aber die Analyse eines Glockenklanges keineswegs restlos gelöst. Vielmehr stehen wir noch vor der Hauptschwierigkeit.

Wie ich schon eingangs erwähnte, unterscheidet das Ohr bei allen akustischen Eindrücken drei Qualitäten: Höhe, Stärke und Farbe. Es stellt das eine Differenzierung der Empfindung auf Grund einer eigenartigen Tätigkeit des Ohres dar. Den Empfindungen entsprechen bestimmte äußere Reize, die von physikalischen Vorgängen, den Schwingungen, ausgehen, und zwar ist die Tonhöhe eine Funktion der Periodizität, die Tonstärke ist abhängig von der Amplitude, der Klang dagegen entspricht der Form der Bewegung innerhalb einer Periode.

Ist die Form durchaus einfach, d. h. von der Art der Sinusschwingungen, so haben wir die Empfindung eines einfachen Tones. Vereinigen sich mehrere einfache Töne gleicher Höhe — und gleicher Phase —, so wird der einfache Charakter nicht, sondern nur die Amplitude, also die Stärke geändert. Wirken jedoch mehrere einfache Töne von verschiedener Höhe zusammen, so verliert die Schwingung den Charakter einer Sinusbewegung. Die in das Ohr treffende Schallwelle ruft dann innerhalb einer Periode nicht mehr eine einzelne Hebung und Senkung auf dem Trommelfelle hervor, sondern mehrfache Druckveränderungen, die von der Zahl, der Höhe und der Stärke der mitwirkenden einfachen Töne abhängig sind. Der Vorgang

ist etwa so zu denken, daß der Hin- und Hergang der Hauptbewegung unterbrochen wird durch Wendungen und kleine Umkehrungen, so daß bei einer graphischen Darstellung Berg und Tal der Hauptbewegung gewellt, gezackt oder ganz entstellt erscheinen.

Es kann hier nicht eine Einführung in die Wellentheorie gegeben werden, sondern es handelt sich jetzt lediglich darum, den Übergang zu dem Nachfolgenden zu gewinnen. Aber der Laie vermag sich die beste vergleichsweise Vorstellung für den Vorgang an der Bewegung der Gestirne zu verschaffen. Hätte z. B. der Mond nur dem Einflusse einer feststehenden Erde zu folgen, so wäre seine Eigenbewegung eine einfach kreisförmige. Er unterliegt aber gleichzeitig indirekt dem Einflusse der Sonne und, nehmen wir an, auch einer Zentralsonne, so daß in Wirklichkeit bei ihm eine kreisförmige Bewegung überhaupt nicht, sondern eine wellenartige zustande kommt. — Ähnlich wird auch das einzelne Luftteilchen im Raume und letzten Endes die Flüssigkeit in der Schnecke des Ohres durch eine solche zusammengesetzte Welle bewegt.

Nun besteht die wunderbare Fähigkeit des Ohres, diese komplizierte Bewegungsform naturgetreu in ihre Komponenten zu zerlegen, gleichviel, ob diese harmonische oder unharmonische Reihen bilden und phasenverschoben sind. Physiologisch wird also eine vollständige Analyse des Klanges nach Höhe und Stärke der Komponenten durchgeführt. Dagegen ist es eine Sache der Begabung und Übung, **wieweit** psychologisch das Ergebnis dieser analysierenden Tätigkeit zum **Bewußtsein** kommt. Jedenfalls besteht in der Erkenntnis der Teiltöne eines Klanges eine menschliche Unvollkommenheit, die vom allgemeinen ästhetischen Standpunkte erwünscht sein kann, weil sie uns viele Eindrücke in ungetrübterer Schönheit verschafft; für akustische Forschungen bedeutet sie ein erhebliches Erschwernis. Niemals darf aber angenommen werden, da, wo die analysierende Tätigkeit des Gehörsinnes nicht die Schwelle des Bewußtseins überschreitet, fehle auch die Empfindung für die Eigenart des Klanges.

Eine allgemeine Schätzung der Zusammensetzung eines Klanges vermag das Ohr auch ohne bewußte Analyse, lediglich auf Grund des Gefühles auszuführen:

Ein charakterloser, dumpfer Ton läßt auf eine sinusförmige oder mindestens auf eine obertonarme Schwingung schließen.

Ein gesunder und wohltuender voller Klang besitzt die untere Teiltonreihe in annähernd gleichmäßig abgestufter Stärkeverteilung.

Einem hohlen, energielosen Klange fehlen die geradzahligen Obertöne.

Klänge mit schwachen Obertönen wirken leer, solche mit starken Obertönen hell bis scharf.

Eine Anhäufung von vielen und unharmonischen Teiltönen verwandelt den Klang in Geräusch ohne bestimmte Tonhöhe.

Schon aus diesen allgemeinen Urteilen erkennen wir den wesentlichen Anteil, den die Stärke jedes Partialtones in seinem Verhältnis zur Totalintensität am Gesamtcharakter des Klanges nimmt. Dieser Einfluß kann sogar bestimmend auf den Eindruck von der Tonhöhe wirken. —

Mit der Festlegung der Eigentöne eines **Glockenklanges** nach Zahl und Höhe mit Hilfe der vorgezeichneten Methode ist gewiß die Struktur des Klanges qualitativ ausreichend geklärt. Dagegen kann eine solche Analyse erst dann als erschöpfend an-

gesehen werden, wenn es auch gelingt, sie quantitativ durchzuführen, d. h. die Amplituden der Teilschwingungen zu bestimmen. Das Ohr allein versagt hier. Nach meinen Beobachtungen beim Läuten vermag es im allgemeinen nur so viel zu unterscheiden, daß die Konstanten, die lediglich durch Bildung von Knoten in Form von Polarkreisen entstehen, insbesondere der charakteristische Ton, einen größeren Anteil an der Gesamtintensität des Glockenklanges nehmen als diejenigen, die gleichzeitig einen Ringknoten voraussetzen. Dieser Zusammenhang ist, wie schon dargelegt wurde, ohne weiteres erklärlich. Bei Erregung der Konstanten auf dem Wege der Resonanz konnte ich jedoch diesen Unterschied kaum nachweisen. Innerhalb einer Glocke lassen sich in der Regel die unteren 6—8 Konstanten mit ziemlich gleicher Deutlichkeit darstellen. Wenigstens bleiben die Unterschiede in solchen Grenzen, daß sie nicht lediglich aus dem Gefühl heraus und nach der Schätzung durch das Ohr bestimmt werden können.

Wenn nun aber das Ziel der Klanganalyse das sein soll, einen **Vergleichswert** für die Güte der Glocken untereinander zu gewinnen, so ist sowohl die physiologische als auch die vorbezeichnete experimentelle Analyse unzureichend. Ob es mir noch möglich sein wird, auf dem letzteren Wege einen Schritt weiter zu kommen, mag jetzt außer Betracht bleiben; wir wollen jetzt nur dem Gedankengange folgen, der wenigstens rein theoretisch zu einer quantitativ restlosen Lösung führen kann.

Das hierbei in Frage kommende Prinzip ist ziemlich klar vorgezeichnet und kann nur das sein, die Schallwellen, wie sie auf unser Trommelfell auftreffen, von einer nachgebenden Fläche aufzufangen, deren Bewegungen aufzuzeichnen und die erhaltene Kurve auf dem Wege der Rechnung in ihre Komponenten zu zerlegen. Es würden also im Grunde genommen die Operationen, die das Ohr mühelos und mit großer Zuverlässigkeit ausführt, ohne jedoch uns eine sichere quantitative Rechenschaft zu geben, künstlich nachgeahmt. Damit würde das schwankende Urteil des Ohres ausgeschieden und auf dem Wege exakter Untersuchungen ein objektives Kriterium für die Güte des Glockenklanges gewonnen werden.

Bei der eminenten Wichtigkeit dieser Aufgabe war mein Bemühen schon frühzeitig auf eine solche selbsttätige Aufzeichnung der Klangkurven gerichtet. An sich ist sie bereits von verschiedenen Forschern für andere Zwecke gelöst worden. Es besteht eine ganze Reihe von Verfahren nach verschiedenen Prinzipien, denen jedoch allen gemeinschaftlich ist, daß zuerst eine Membrane starrer oder biegsamer Natur die Schallwellen aufnimmt. Dann aber teilen sich die Methoden in der Übertragung und der Festhaltung der Bewegung. Entweder erfolgt die Aufzeichnung der Kurve rein mechanisch durch Eingravieren in eine weiche Masse nach Art der Phonographen, oder die Bewegungen der Membrane werden in Induktionsströme umgesetzt und deren Schwankungen durch hochempfindliche Galvanometer photographisch aufgezeichnet; oder aber die photographische Registrierung der Membranenbewegung erfolgt unmittelbar ohne elektrische Zwischenglieder.

Für meine Zwecke konstruierte ich mir einen Apparat, dessen Aufnahmeorgan in einer äußerst feinen Collodiummembrane besteht. Ihre Schwingungen werden durch vergrößernde Hebelübersetzung auf einen drehbaren Spiegel übertragen, der nun wiederum einen auf ihn fallenden Lichtstrahl als langen gewichtslosen Hebelarm in Pendelbewegungen konform mit denen der Membrane versetzt. Der oscillierende Lichtpunkt zeichnet nun auf raschlaufendes Bromsilberpapier oder auf Glasplatten in eigens hierzu

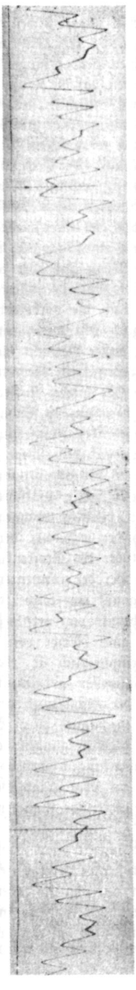
gebauten Kassetten die Kurven auf. — Die Membrane hat einen Durchmesser von 30 mm; der Spiegel mißt im Durchmesser 1—2 mm und die Hebelglieder sind 0,1 mm dick. Die Lichtquelle war eine Bogenlampe von 30 Ampere Stärke bei 220 Volt Spannung.

Die mit dieser Einrichtung erzielte Vergrößerung der Membranenbewegung betrug 1 : 330. Schwingungen der Membrane von 0,5 μ Weite = 0,0005 mm waren somit auf dem Chronogramm noch nachweisbar. Die Membrane reagierte sehr empfindlich; in Entfernung von einigen Schritten lispelnd gesprochene Worte zeigten entsprechende Zuckungen des Lichtpunktes. Allerdings war diese Empfindlichkeit mit einer Fehlerquelle zu erkaufen, die in dem verhältnismäßig tiefen Eigentone des Systemes lag. — Bekanntlich hat man bei allen diesen Arbeiten der Schallphotographie zu wählen zwischen hoher Empfindlichkeit und starker Resonanz und Resonanzarmut mit geringer Empfindlichkeit. Beide Arten ergeben Fehler in entgegengesetzter Richtung. Ich zog hohe Empfindlichkeit vor, weil die durch Eigenresonanz sich ergebenden Entstellungen auf dem Wege der Eichung eliminiert werden können. — Im Vergleich zum Ohr ist allerdings die erzielte Empfindlichkeit roh zu nennen, denn ein Gehörseindruck entsteht unter günstigsten Umständen schon bei einer Schwingungsweite des Trommelfelles von 0,8 $\mu\mu$ = 0,0000008 mm.

Den Apparat verwendete ich für die Photographie der Vokale, der Töne von Orgelpfeifen, zur Eichung von Stimmgabeln und nun auch für die Zwecke der Analyse des Glockenklanges. Als Probe gebe ich in natürlicher Größe das Stück einer solchen Kurve, die vollständig etwa $1\frac{1}{2}$ m lang ist. Der hier dargestellte Teil ist in 0,084 Sek. aufgenommen.

Das Bild zeigt, wie die Schallwelle das Trommelfell bewegt und läßt das verwickelte Zusammenwirken vieler Teiltöne vermuten.

Die analysierende Tätigkeit des Ohres, die die entstandene Wellenform auf die einzelnen Bestandteile zurückführt, kann nun auf rein mathematischem Wege nachgeahmt werden. Die Analyse nach **Fourier** bietet die Möglichkeit, eine Funktion aus ihrem Schaubilde in eine trigonometrische Reihe zu entwickeln, bei der die in den einzelnen Gliedern enthaltenen Winkel wie die natürlichen Zahlen fortschreiten und die Amplituden, d. h. die Koeffizienten der einzelnen Glieder sich bestimmen lassen. Die Leistungsfähigkeit dieser Methode, die Verwendbarkeit und ihre Aussichten für Zwecke der Glockenforschung festzustellen, erschien daher von größter Wichtigkeit.



Kurve des Gesamtklanges einer Glocke. Aus: Biehle, Theorien des Kirchenbaues, Verlag Ziemsen.

Im Mathematischen Seminare der Technischen Hochschule zu Dresden wurden unter Leitung des Herrn Geheimrates Professor Dr. Helm mehrere mit meinem Apparate aufgenommene Klangkurven analysiert, unter anderem auch die vorliegende, deren zwölf erste Partialtöne und ihre Amplituden folgende Reihe ergaben:

0,65	Grundton,	1,25	Septime (i),
2,78	1. Oktave,	0,35	3. Oktave,
1,66	Quinte,	0,67	Sekunde,
0,32	2. Oktave,	1,56	Terz,
1,93	Terz,	0,39	Quarte (zu hoch),
0,27	Quinte,	1,76	Quinte.

(Die vorgesetzten Zahlen bezeichnen die Amplitudenverhältnisse.)

Das Ergebnis ist also eine reine und vollständige harmonische Reihe, in der einzelne Partialtöne sehr stark hervortreten, nämlich die 1. Oktave, die Quinte der 1. und 3. Oktave, die Terzen der 2. und der 3. Oktave und auch der Ton i, der obgleich mathematisch rein, in der Musik als unharmonisch gilt. Auffallend schwach ist die Grundschwingung vertreten.

Im Gegensatz hierzu steht nun meine, auf experimentellem Wege gewonnene Analyse; sie ergab in absoluten Schwingungszahlen folgenden Inhalt des Glockenklanges:

296,8 / 300,3	Untertöne (als Oktave vom Grundton reichlich zu tief),
607,8	Grundton,
737,0	Kleine Terz = charakteristischer Ton (zu hoch),
885,5	Übermäßige Quarte (zu hoch),
1231,0	1. Oktave (zu hoch),
1506,0	Große Terz (zu tief).

Diese Tonfolge kann nur angesehen werden als grobe Annäherung an eine harmonische Reihe, bei der einzelne Glieder ausgelassen sind. — Beide Analysen sind also unvereinbar.

Die Eigenart der Fourier'schen Analyse ist allerdings die, in harmonische Reihen auch solche Klänge zu entwickeln, die aus unharmonischen Tonfolgen zusammengesetzt sind; sie bestimmt dann nicht die wirklichen Komponenten, sondern setzt an deren Stelle eine andere Reihe, die denselben Bedingungen genügt. — Ein solcher Fall ist hier zur Durchführung gekommen. — Nun hat aber Fourier auch die Entwickelung in Reihen mit irrationellen Verhältnissen gezeigt; und es wäre daher für den Mathematiker die Frage aufzuwerfen, ob es möglich sei, auch solche unharmonische Klänge, wie sie die Glocke darstellt in ihre *wirklichen* Komponenten zu zerlegen und gleichzeitig ihre *Amplituden* zu bestimmen. — *Mit der Bewältigung dieser Aufgabe wäre das Glockenproblem als gelöst zu betrachten.*

Ohne Rücksicht auf die geringen Aussichten, die für die Lösung bestehen, betrachte ich es doch als ein wesentliches Ziel dieser Abhandlung, dieses große Problem der Glocke nach der physikalischen Seite so nahe an das Gebiet des Mathematikers heranzuführen, insbesondere alles erforderliche Material, wie es Lord Rayleigh für seine Untersuchungen fehlte, in solcher Vollständigkeit herbeizuschaffen, daß nunmehr ein klarer Einblick in das Wesen der Glocke möglich wird. Selbst ein negatives Endergebnis, nämlich die Erkenntnis unüberwindlicher Schwierigkeiten, wäre schon als

ein Erfolg zu bezeichnen. — Daß dann immer noch ein anderer und zwar sicherer Weg zu praktischen Erfolgen offen bleibt, will ich an dieser Stelle nur andeuten. — In Verfolgung dieser Gedanken erschien mir als der nächste Schritt die Aufstellung einer *Systematik* der Glockenklänge wichtig. Das reiche Material, das ich an Klanganalysen verschiedenster Herkunft gesammelt habe, gestattete mir, unter den zahllosen Abweichungen der Rippenformen gemeinschaftliche Merkmale zu bestimmen und zu einem System von vier *Haupttypen* auszusondern, die ich als die *ideale*, die *normale*, die extrem *verminderte* und die extrem *übermäßige* bezeichne. — Den Hergang, der zu dieser Auslese führte, näher darzulegen, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, denn jetzt handelt es sich lediglich darum, den Ausgangspunkt für das weitere Vorgehen zu gewinnen. Es mag die Andeutung genügen, daß diese vier Noten unter dem Reichtum der Gruppierungsmöglichkeiten der „akustischen Konstanten" diejenigen Fälle darstellen, unter die sich jeder neue Fall einordnen läßt. Sie lassen sich etwa wie folgt charakterisieren:

Die *ideale* Glocke stellt den voraussichtlich unerreichbaren Typus dar, ausgezeichnet durch eine streng harmonische Konstantenreihe, die sich von der Naturskala nur durch die Auslassung einzelner Glieder unterscheidet. Voraussetzung ist ferner die Identität des Schlagtones mit dem Grundtone der Reihe.

Die *normale* Glocke ist der Typus, der unter den bisher untersuchten Glocken dem Ideal am nächsten liegt, wirklich erreicht worden und daher als Muster für den Wiederaufbau unseres Glockenwesens aufzustellen ist. Auch bei dieser fallen Grundton und Schlagton zusammen, während die übrigen Konstanten schon merkliche Abweichungen von der Naturskala zeigen.

Die beiden als *vermindert* und als *übermäßig* bezeichneten Arten stellen die zwei von der normalen Type in entgegengesetzten Richtungen extrem liegenden Fälle vor, bei denen die Naturskala entweder zusammengedrängt oder auseinandergestreckt erscheint. Auch decken sich Schlagton und Grundton nicht, sondern liegen bis zu einer sechstel Oktave auseinander.

Wenn in allen vier Fällen die tiefste Schwingungszahl, also die des Untertones, mit 100 angenommen wird, so ergeben sich folgende typische Verhältnisse auf untenstehender Tabelle. (Die Reihen 2—4 dieser Tabelle lassen aus den Zahlen nicht ohne weiteres den Charakter des Typus erkennen, und die Bezeichnung der Intervalle trifft nur bei dem idealen Typus zu; bei den anderen Reihen treten benachbarte Töne dafür ein.)

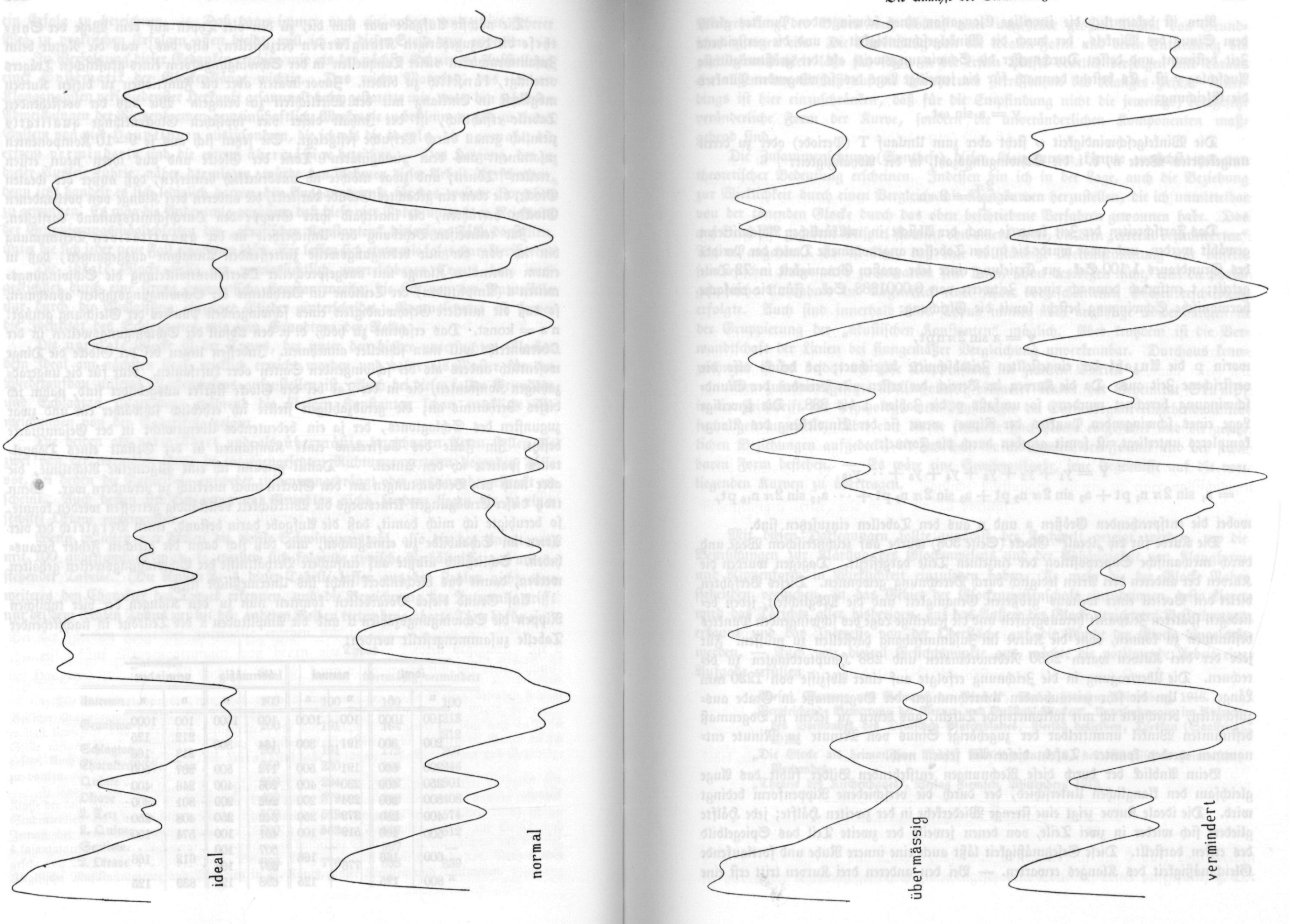
Intervalle	Typus			
	ideal	normal	übermäßig	vermindert
Unterton	100	100	100	100
Grundton	200	191	164	213 / 212
Schlagton	200	191	172	207
Charakteristischer Ton . . .	250	230	206	246
Quinte	300	294	292	301
Oktave	400	379	342	408
2. Terz	500	519	451	574
2. Quinte	600	563	507	612
Septime	—	—	597	—
2. Oktave	800	776	698	839
	n	n	n	n

Die nächste Aufgabe war nun die, zu den vier Typen auf dem Wege der Synthese die dazugehörigen Klangkurven herzustellen, also das, was die Natur beim Zusammenwirken vieler Tonquellen in der Schwingungsform eines akustischen Trägers vereinigt, künstlich zu bilden. Zuvor waren aber die Funktionen zu diesen Kurven möglichst in Einklang mit der Wirklichkeit zu bringen. Wie aus der vorstehenden Tabelle ersichtlich, ist der Inhalt dieser vier typischen Glockenklänge qualitativ ziemlich genau durch Versuche festgelegt. Sie setzen sich aus je 9—10 Komponenten zusammen: aus dem „imaginären" Tone der Glocke und aus ihren neun ersten „reellen" Tönen; und zwar möchte ich ausdrücklich bemerken, daß außer der idealen Glocke, die eben ein gedachtes Gebilde darstellt, die anderen drei Klänge von vorhandenen Glocken herrühren, die innerhalb ihrer Gruppe den Durchschnittszustand darstellen.

Zur teilweisen Behebung der Unsicherheit in der quantitativen Bestimmung bin ich von der nur bedingungsweise zutreffenden Annahme ausgegangen, daß in einem normalen Klange mit ausgesprochener Obertonentwickelung die Schwingungsweiten a (Amplituden) der Teiltöne im Verhältnis der Schwingungszahlen abnehmen, so daß die mittlere Geschwindigkeit eines schwingenden Punktes der Gleichung genügt: $n\,a = \text{konst.}$ Das erscheint zu hoch, d. h. den Abfall der Schwingungsweiten in der Obertonreihe will man schneller annehmen. Indessen liegen bei der Glocke die Dinge wesentlich anders als bei schwingenden Saiten oder Luftsäulen. Nur für die ungeradzahligen Konstanten, die in der Tat bei der Glocke stärker ausgebildet sind, nahm ich dieses Verhältnis an; die geradzahligen stellte ich erheblich schwächer ein und zwar zugunsten des Schlagtones, der ja ein bedeutendes Übergewicht in der Gesamtstärke besitzt. Im Falle des Auftretens einer Konstanten in der Gestalt eines Doppeltones spaltete ich den Anteil. — Damit gewann ich eine allgemeine Richtlinie, die aber nach den Beobachtungen an den Glocken noch merklich zu verändern war. Wenn trotz dieser Erwägungen keineswegs die Wirklichkeit vollständig getroffen werden konnte, so beruhigte ich mich damit, daß die Aufgabe darin bestand, einen Vergleich der vier Arten im Schaubilde zu ermöglichen, und daß sich dann die gleichen Fehler herausheben. Schließlich mußte auf einfachere Verhältnisse der Schwingungsweiten gehalten werden, damit das Rechenwerk nicht ins Unermeßliche stieg.

Auf Grund dieser Vorarbeiten konnten nun zu den Klängen der vier typischen Rippen die Schwingungszahlen n und die Amplituden a der Teiltöne in nachstehender Tabelle zusammengestellt werden:

ideal		normal		übermäßig		vermindert	
n	a	n	a	n	a	n	a
100	1000	100	1000	100	1000	100	1000
200	300	191	300	164	300	212 213	125 166
200	500	191	500	172	500	207	500
250	400	230	400	206	400	246	400
300	200	294	200	292	200	301	200
400	250	379	250	342	250	408	250
500	100	519	100	451	100	574	100
600	166	776	166	507 597	100 166	612	166
800	125		125	698	125	839	125


ideal
normal
übermässig
vermindert

Nun ist bekanntlich die jeweilige Elongation eines schwingenden Punktes gleich dem Sinus des Winkels, der durch die Winkelgeschwindigkeit ω und die verstrichene Zeit bestimmt und dessen Durchmesser die Schwingungsweite als der größtmöglichste Ausschlag y ist. Es besteht demnach für die jeweilige Lage des schwingenden Punktes die Gleichung:

$$y = a \sin \omega t.$$

Die Winkelgeschwindigkeit ω steht aber zum Umlauf T (Periode) oder zu deren umgekehrten Werte n, d. i. die Schwingungszahl, in der Abhängigkeit:

$$\omega = \frac{2\pi}{T} = 2\pi n.$$

Das Fortschreiten der Zeit kann je nach der Absicht in willkürlichen Abschnitten t gewählt werden, und zwar wurde die in den Tabellen angenommene Dauer der Periode des Grundtones 1/100 Sek. zur Erzielung einer sehr großen Genauigkeit in 72 Teile geteilt; t entsprach demnach einem Zeitwerte von 0,0001388 Sek. Für die einfache harmonische Schwingung besteht somit die Gleichung:

$$y = a \sin 2\pi n p t,$$

worin p die Anzahl der eingestellten Zeitabschnitte bezeichnet; pt drückt also die verstrichene Zeit aus. Da die Kurven im Bereich der ersten vier Perioden der Grundschwingung berechnet wurden, so umfaßt p die Zahlen 1 bis 288. Die jeweilige Lage eines schwingenden Punktes der Rippe, wenn sie der Einwirkung des Klangkomplexes unterliegt, ist somit gegeben durch die Formel:

$$Y = y_1 + y_2 + y_3 + y_4 + y_5 + \cdots y_{10}$$
$$= a_1 \sin 2\pi n_1 pt + a_2 \sin 2\pi n_2 pt + a_3 \sin 2\pi n_3 pt + \cdots a_{10} \sin 2\pi n_{10} pt,$$

wobei die entsprechenden Größen a und n aus den Tabellen einzusetzen sind.

Die Kurve für die „ideale" Glocke (Seite 308) wurde auf zeichnerischem Wege und durch mechanische Superposition der einzelnen Teile dargestellt. Dagegen wurden die Kurven der anderen drei Arten lediglich durch Berechnung gewonnen. Dieses Verfahren bietet den Vorteil einer weitaus größeren Genauigkeit und die Möglichkeit, jeden beliebigen späteren Zeitpunkt herausgreifen und die jeweilige Lage des schwingenden Punktes bestimmen zu können, ohne die Kurve im Zusammenhang darstellen zu müssen. Für jede der drei Kurven waren 2880 Nebenordinaten und 288 Hauptordinaten zu berechnen. Die Übertragung in die Zeichnung erfolgte auf einer Abszisse von 1220 mm Länge. — Um die sehr zeitraubenden Umrechnungen der Bogenmaße in Grade auszuschalten, berechnete ich mir zyklometrische Tafeln, aus denen zu jedem in Bogenmaß bestimmten Winkel unmittelbar der zugehörige Sinus von Minute zu Minute entnommen werden konnte. Tafeln dieser Art fehlen noch.

Beim Anblick der durch diese Rechnungen entstehenden Bilder fühlt das Auge gleichsam den klanglichen Unterschied, der durch die verschiedene Rippenform bedingt wird. Die ideale Kurve zeigt eine strenge Wiederkehr in der zweiten Hälfte; jede Hälfte gliedert sich wieder in zwei Teile, von denen jeweils der zweite Teil das Spiegelbild des ersten darstellt. Diese Gesetzmäßigkeit läßt auch eine innere Ruhe und fortlaufende Gleichmäßigkeit des Klanges erwarten. — Bei den anderen drei Kurven tritt erst eine

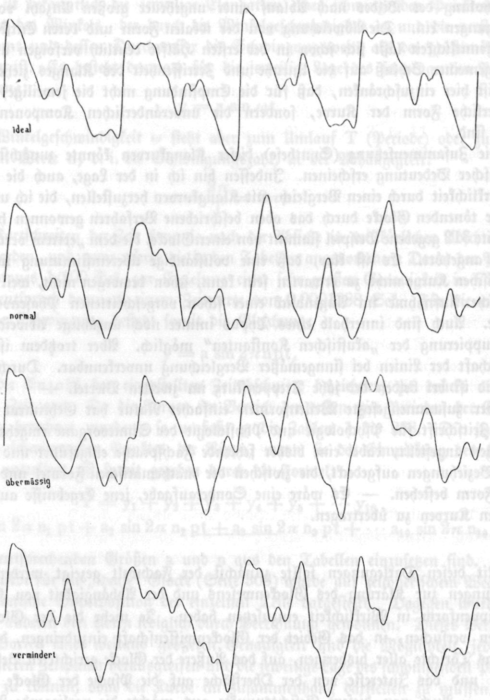
Wiederholung des Bildes nach Ablauf einer ungeheuer großen Anzahl von Grundschwingungen ein. Die Abweichung von der idealen Form und deren Entstellung bis zur Unkenntlichkeit läßt sich schon in der ersten Hälfte deutlich verfolgen und daraus ein allgemeiner Schluß auf die Unruhe und Zerrissenheit des Klanges ziehen. Allerdings ist hier einzuschränken, daß für die Empfindung nicht die jeweilige, fortgesetzt veränderliche Form der Kurve, sondern die unveränderlichen Komponenten maßgebend sind.

Die Zusammensetzung (Synthese) dieser Klangkurven könnte zunächst nur von theoretischer Bedeutung erscheinen. Indessen bin ich in der Lage, auch die Beziehung zur Wirklichkeit durch einen Vergleich mit Klangkurven herzustellen, die ich unmittelbar von der tönenden Glocke durch das oben beschriebene Verfahren gewonnen habe. Das auf Seite 312 gegebene Beispiel stammt von einer Glocke, die dem „extrem verminderten" Typus angehört. Es ist klar, daß eine vollständige Übereinstimmung mit unserer synthesischen Kurve nicht zu erwarten sein kann, schon deswegen nicht, weil die photographische Aufnahme im Augenblick einer schon vorgeschrittenen Phasenverschiebung erfolgte. Auch sind innerhalb eines Typus immer noch unzählige Abweichungen in der Gruppierung der „akustischen Konstanten" möglich. Aber trotzdem ist die Verwandtschaft der Linien bei sinngemäßer Vergleichung unverkennbar. Durchaus kennzeichnend ist bei beiden der jähe Treppensturz im zweiten Viertel. —

Über zusammengesetzte Wellenformen einfacher Natur hat Geheimrat Stumpf in der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane eingehende Untersuchungen angestellt, dabei eine bisher fehlende Fachsprache eingeführt und die gesetzlichen Beziehungen aufgedeckt, die zwischen der mathematischen Formel und der sichtbaren Form bestehen. — Es wäre eine Sonderaufgabe, jene Ergebnisse auf die vorliegenden Kurven zu übertragen.

Mit diesen Darlegungen sollte zunächst der Fachwelt gezeigt werden, wo die Bemühungen zur Klärung des Glockenwesens und der Abhängigkeit von Klangform und Rippenform in Wirklichkeit einzusetzen haben. Je mehr die der Glocke Nahestehenden versuchen, in das Gebiet der Glockenwissenschaft einzudringen, desto klarer wird das Törichte aller bisherigen, auf das Äußere der Glocke gerichteten Bestrebungen erkannt und das Interesse von der Oberfläche auf die Psyche der Glocke hingelenkt werden. — Auch von diesem Gesichtspunkte aus möchte die vorliegende Arbeit eine Aufgabe erfüllen.

„Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocken", Verlag Ziemsen, Wittenberg, 1916.
„Vergleichende Bewertung der Bronze- und Gußstahl-Glocken". Untersuchungen im Auftrage des Vorstandes des Deutschen Pfarrerblattes, Verlag desselben, Dieskau (Saalkreis), 1918.
„Die Glocke als heimatlicher Wert", Mitteilungen 9/12, des Sächsischen Heimatschutz-Verbandes.
„Theorie des Kirchenbaues", Verlag Ziemsen, Wittenberg 1913.



Teil der Lichtbildaufnahme eines Glockenklanges.

Zusammenstellung der synthetischen Kurven mit einem aus der Natur aufgenommenen Klangbilde.

Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten

Von

Hermann Abert, Halle a. d. S.

In den Sitzungsberichten der K. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1918, XXXVI, S. 763 ff. veröffentlicht der Leiter der Berliner Papyrussammlung, Prof. Dr. W. Schubart, einen zweifellos mit antiken Vokal- und Instrumentalnoten versehenen Papyrus[1]. Da er sich für die musikalische Seite als nicht zuständig bekennt, so begnügt er sich mit der Herstellung des Textes samt kritischem Kommentar und gibt eine auf Nichtpapyrologen berechnete Umschrift in griechische Unzialschrift und der Noten in die gewöhnliche Buchstabenschrift, die die Entzifferung erleichtern und zugleich einige im Original deutliche, aber im beigegebenen Lichtdruck schwächer lesbare Stellen sicherstellen soll. Im Folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, dem neuen Funde von der musikwissenschaftlichen Seite aus beizukommen; das rein Textlich-Philologische wird dabei nur so weit berücksichtigt werden, als es für diesen Zweck unumgänglich notwendig ist[2].

Die äußere Geschichte des Papyrus ist nach den Angaben des Herausgebers folgende. Text und Noten stehen auf der Rückseite einer lateinischen Militärurkunde (Pridianum cohortis Augustae praetoriae Lusitanorum equitatae), die bereits von Mommsen herausgegeben wurde[3] und aus dem Jahre 156 n. Chr. stammt. Der griechische Text ist somit wohl einige Jahre später geschrieben, was mit der Form der Buchstaben übereinstimmt. Der Standort jener Kohorte war damals Contrapollinopolis in der Thebais in Ägypten. Dort ist also der lateinische Text geschrieben; ob auch der griechische, mag dahingestellt bleiben.

Anders als bei den übrigen Denkmälern der griechischen Musik, die uns erhalten sind, handelt es sich hier nicht um vollständige Kompositionen, sondern nur um einzelne Abschnitte aus solchen, sozusagen um Proben, die zu irgendwelchem Zwecke zusammengeschrieben worden sind. Es sind im ganzen drei solcher Abschnitte, der zweite und dritte werden ausdrücklich mit dem Vermerke ἄλλο eingeführt. Aber auch diese Abschnitte sind nur sehr fragmentarisch erhalten: es fehlt rechts ein so beträchtliches Stück, daß eine Ergänzung von Text und Noten völlig ausgeschlossen

---

[1] Die Signatur ist P. 6870 (24×35 cm).

[2] Ich benütze die Gelegenheit, Herrn Prof. Dr. Schubart für verschiedene Hinweise und Ratschläge wärmstens zu danken. Auch der Generalverwaltung der K. Museen bin ich für die Erlaubnis zur Herstellung eines neuen Faksimiles, das dieser Arbeit beiliegt, zu großem Dank verpflichtet.

[3] Berliner griech. Urkunden II 696.

ist. Hier ist also gleich ein Punkt, der dringend zur Resignation mahnt: während das Seikiloslied, die delphischen und Mesomedes-Hymnen uns vollständig oder annähernd vollständig erhalten sind, handelt es sich hier um Fragmente von Fragmenten, die zwar umfangreicher als das Euripidesbruchstück, aber doch weit davon entfernt sind, ein Ganzes zu geben. Wir sind in der Lage unserer Nachfahren in zweitausend Jahren, die sich etwa aus einer zur Hälfte erhaltenen Notenbeispielseite einer heutigen Musikgeschichte ein Bild von unserer Tonkunst machen wollten. Jeder Ergänzungsversuch ist somit irreführend; er zaubert Phantasiebilder hervor, die mit wissenschaftlicher Erkenntnis nichts mehr zu tun haben. Es ist begreiflich, wenn unser für die bildenden Künste und die Poesie der Griechen begeistertes Publikum bei jedem neuen Funde auch von ihrer Musik, von deren Herrlichkeiten sie selbst ja so viel Wesens machen, mit Sehnsucht neue Offenbarungen erwartet. Aber schon die bisherigen Funde haben bewiesen, daß zwischen antikem und modernem Empfinden eine Kluft besteht, über deren Unüberbrückbarkeit uns auch die modernen „Bearbeitungen" mit ihrem ganz unantiken harmonisch-akkordlichen Wesen nicht mehr hinwegtäuschen sollten. Der jüngste Fund aber ist dazu schon aus den erwähnten äußeren Gründen gänzlich ungeeignet.

Von solchen hochfliegenden Träumen abgesehen, vermag er uns aber doch wichtige Aufschlüsse über dieses vielumstrittene Gebiet zu geben, wenn er andererseits auch die große Zahl der Rätsel um einige neue vermehrt.

Die Herstellung und Kritik des Textes ist Sache des Philologen, nicht des Musikwissenschafters. Ihm kann die Angabe des Herausgebers genügen, daß es sich beim ersten Stück um einen Paian, also um eines der bekannten Kultlieder auf Apollon handelt, auf dessen Sagenkreis denn auch beständig angespielt wird, beim zweiten aber um ein Gedicht, das den durch Odysseus' Arglist verursachten Selbstmord des Telamoniers Ajax behandelte. Das dritte, nur aus einer einzigen Zeile bestehende Fragment ist seinem Inhalt nach nicht näher zu bestimmen.

Daß es dem Schreiber vor allem auf die Musik ankam, beweist der Umstand, daß er die Textsilben sorgfältig auseinandergezogen hat, um für die Noten Platz zu bekommen. Ein Zweifel darüber, zu welcher Silbe die einzelne Note oder Notengruppe gehört, kann nicht entstehen. Jede Silbe hat überhaupt ihre Notation; notenlose Silben, wie z. B. das Euripidesfragment[1]), kennen diese Stücke nicht. Nur über dem allerersten Worte παιάν liegen die Dinge nicht ganz klar, indessen deuten die — allerdings unleserlichen — Notenreste über dem ν darauf hin, daß auch dieses Wort seine zwei Noten hatte. Dagegen fehlt der in den delphischen Hymnen befolgte Brauch, bei zwei Noten auf einer langen Silbe im Text einfache Vokale zu wiederholen und Diphthonge entweder ebenfalls zu wiederholen oder in ihre Elemente zu zerlegen (τάασδε, Φοίοιβον, ῳδαεῖσι usw.)[2]). Nur in Zeile 17 scheint mit Αἴιαν zuerst ein Versuch gemacht worden zu sein, bei dem aber das zweite ι nachher getilgt wurde.

Die Noten selbst sind teils Gesangs-, teils Instrumentalnoten, der Hauptsache nach in der Gestalt, die wir aus den bisher vorliegenden Denkmälern und aus den Theoretikern kennen. Im ersten Stück folgen auf 12 Zeilen Vokalnoten 3 Zeilen

[1]) Vgl. O. Crusius, Philologus N. F. VI, 1894, S. 184.

[2]) O. Crusius, Die delphischen Hymnen, 1894, S. 94 ff.

Instrumentalnoten, im zweiten auf 4 Zeilen vokaler ebenfalls drei instrumentale. Daß beide Notationen in irgendwelcher näheren Beziehung zueinander stehen, ist schon im Hinblick auf das trennende Wort ἄλλο, das nur an der Spitze der Vokalstücke steht, so gut wie sicher. Das Problem als solches, das wichtigste das dieser neue Fund aufgerollt hat, wird uns später noch näher zu beschäftigen haben; zunächst wenden wir uns der Deutung der einzelnen Zeichen selbst zu.

Erstes Stück.

a) Die Vokalnotation.

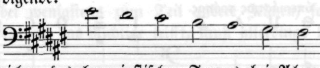
Der Satz enthält zunächst folgende, mit unseren bisherigen Hilfsmitteln absolut sicher zu deutende Zeichen:

A Z I Ξ O C Φ

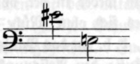
Das ergibt nach der älteren Bellermann'schen Entzifferungsmethode folgende Töne:



nach der Riemann'schen, der ich mich im weiteren Verlauf der Untersuchung anschließen möchte, folgende:



Das alles sind Zeichen des hyperiastischen Tropos bei Alypius [1]), und zwar von der παραμέση bis zur παρυπάτη ὑπάτων. Μέση wäre in diesem Falle I = dis', und tatsächlich kommt dieses Zeichen in dem Stücke auch besonders häufig vor. Unter den Ton Φ geht die Skala nicht hinab, was natürlich nicht ausschließt, daß ihre beiden tiefsten Töne X und Γ, ὑπάτη ὑπάτων und προσλαμβανόμενος, in dem verloren gegangenen Teile ebenfalls vertreten waren. Nun enthält das Stück aber noch zwei weitere Zeichen, deren Deutung zum Teil erhebliche Schwierigkeiten macht. Das eine ist ᴗ und wird von Schubart als ein breitgezogenes ω erklärt. Bemerkt sei dabei gleich, daß das Zeichen für Omega im Texte selbst die normale Form ω aufweist. Fassen wir jene Note wirklich als Ω, so fügt es der obigen Skala als tiefsten Ton das leiterfremde e hinzu. Nun kennen wir ja derartige μεταβολαὶ κατὰ τόνον in der antiken Musik zur Genüge, indessen führt jene Deutung in unserem Falle zu derartigen melodischen Ungeheuerlichkeiten, daß sich selbst das weitherzigste melodische Empfinden dagegen sträubt. Jenes Zeichen ᴗ kommt nämlich mit Vorliebe mit dem Zeichen α zusammen vor, was den melodischen Schritt



ergäbe. Derlei wird man wohl auch den altgriechischen Sängern doch nicht zumuten dürfen. Die antike Vokalnotation kennt aber auch noch eine zweite Form des Buchstabens, ⊔, das ω τετράγωνον ὕπτιον des Alypius, das sich tatsächlich als fis' auch in der hyperiastischen Tonart als τρίτη διεζευγμένων findet und unser oben gegebenes Notenbild in der Höhe zur vollen Oktave ergänzen würde. Unser Zeichen wäre also

[1]) Jan, Musici scriptores, S. 380.

die kursive Form jenes viereckigen Ʊ, was zwar in unseren übrigen Denkmälern bis jetzt kein Seitenstück findet[1]), aber bei der Neigung unseres Schreibers, die Notenzeichen abzurunden, keineswegs ausgeschlossen ist.

Anders liegen die Dinge bei dem Zeichen ⊖, dessen Lesart zweimal (Z. 3, 9) sicher, einmal (Z. 7) zweifelhaft ist. Faßt man es, was am nächsten liegt, als Θ (θῆτα) auf, so ergäbe es mit I zusammen den Halbtonschritt d′ cis′, also abermals einen leiterfremden Ton. Die daraus resultierenden Melodieschritte wie O Θ O = ais d′ ais (Z. 7) und Z Θ = dis′ d′ (Z. 9) sind allerdings lange nicht so bedenklich, wie der oben angeführte. Es gibt aber doch noch ein Mittel, das melodische Bild natürlicher zu gestalten, nämlich wenn man jenes Zeichen nicht als θῆτα, sondern, um mit Alypius zu reden, als liegendes φῖ (φῖ πλάγιον) auffaßt. Verhehlen will ich freilich nicht, daß Herr Prof. Schubart dagegen aus graphischen Gründen erhebliche Bedenken hat, da die Strichführung dagegen spreche. Aber unmöglich ist die Deutung nicht, zumal da unsere Kenntnis von der kursiven Gestalt der antiken Noten noch auf ziemlich schwachen Füßen steht. Mit einem φῖ πλάγιον aber käme ein weiteres hyperiastisches Zeichen, nämlich die diatonische λιχανὸς ὑπάτων (gis′), hinzu. Der Tonvorrat des Stückes wäre somit

ὑπεριάστιος τρόπος.



Jedenfalls löst diese Skala alle Schwierigkeiten in durchaus befriedigender Weise. Zugleich ergibt sich der unzweifelhaft diatonische Charakter des Stückes; von den chromatischen und enharmonischen Buchstabentriaden findet sich keine Spur.

Dagegen macht ein anderes Zeichen dem Erklärer die allergrößten Schwierigkeiten: ⌒ oder ⌒, das, wie gleich bemerkt sein soll, nicht allein in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalnotation vorkommt. Mit dem Sigmazeichen kann es nicht zusammenhängen, da dessen drei in der antiken Notenschrift enthaltenen Formen C ᴗ Ͻ sind. Ich kenne aber auch weder in der vokalen noch in der instrumentalen Notation ein Zeichen, mit dem es sich ohne Mühe identifizieren ließe. Man könnte an ein abgerundetes Λ = λεῖμμα, d. h. an das Pausenzeichen denken[2]), das ist indessen ausgeschlossen, da das Zeichen häufig den Arsispunkt trägt und mit dem folgenden durch Bindebogen verknüpft wird. Auch die Deutung als Π oder ⊓ (πῖ καθειλκυσμένον) oder Λ (ἡμίδελτα καθειλκυσμένον) erweist sich als unbrauchbar, da es sich hier ent-

[1]) In der Tabelle bei Aristides Quintilianus S. 15 ff. M erscheint das Zeichen ebenfalls, aber innerhalb der Instrumentalnoten, dagegen vokal ebenda S. 22 und 27 f., wo es Bellermann ebenfalls mit Ʊ wiedergibt, vgl. Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847, S. 61 ff. und Beilagen Blatt 5 und 6.

[2]) Anon. Bellermann S. 97, 17.

weder um rein vokale oder rein instrumentale Zeichen handelt, während unser Zeichen beiden Notationen gemeinsam ist. Bemerkt sei außerdem noch, daß das Zeichen ⌒ in allen drei Gesangsstücken niemals allein über einer Silbe, sondern stets mit anderen Zeichen zu einer Gruppe vereinigt vorkommt. Da uns alle musikalischen Quellen im Stiche lassen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Seiner äußeren Form nach gemahnt jenes Zeichen an den Zirkumflex, die περισπωμένη; sie bezeichnet bekanntlich einen langen, gedehnten Vokal. Es muß jedoch gleich daran erinnert werden, daß die griechischen Akzente von Hause aus einen musikalischen Charakter trugen, wobei der Akut eine aufsteigende, der Gravis eine absteigende Tonbewegung, der Zirkumflex aber eine Ligatur beider darstellt[1]). Sollte in unserer Notation das Zeichen ⌒, trotzdem es nicht über, sondern hinter seiner Note steht, nicht eine ähnliche Bedeutung haben und zwar so, daß es die Note verlängerte und damit zugleich eine Bebung nach oben verbände? Tatsächlich steht es mit Vorliebe über melismatisch besonders hervorgehobenen Schlußsilben von Worten, die offenbar ein Satzglied beschließen, also sozusagen als Teil von Kadenzklauseln (Z. 4, 6, 7, 8, 9, 11); die übrigen Fälle betreffen eine besonders emphatische Betonung (Z. 10, 17, 18, 23). Über die Dauer dieser Verlängerung sagt das Zeichen zwar nichts, indessen kommen uns hierbei wenigstens zum Teil andere Zeichen, sowie das Versmaß zu Hilfe. Ob diese Deutung das Richtige trifft, muß allerdings künftigen Funden überlassen bleiben.

Von sonstigen Zeichen ist zunächst der Strich für die Länge — zu nennen, der bereits von den früheren Tondenkmälern her bekannt ist. Er führt uns zugleich auf die Frage nach dem Takte des Stückes. Bereits Schubart weist darauf hin, daß das Erhaltene aus lauter langen Silben besteht, und führt als Analogon (nach Wilamowitz) die dem Terpander zugeschriebenen Verse an[2]):

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἁγήτωρ,
Ζεῦ σοι πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Es handelt sich also um jenen hieratischen Stil, der nach der Ansicht der Alten in der gottesdienstlichen Musik Terpander's zu Hause war[3]). Da nun aber bei einem derartigen Stück die Bezeichnung der Länge als solcher überflüssig war und der Strich außerdem keineswegs über allen Silben steht, so muß er hier eine besondere Bedeutung haben. Am nächsten liegt der Gedanke an eine Dehnung der Länge auf das Doppelte, wie es bei dem σπονδεῖος μείζων der Fall ist, wogegen die unbezeichneten Silben einfache Längen darstellen.

Ein bisher unbekanntes Zeichen ist der unterhalb zweier, seltener auch dreier Zeichen angebrachte Bogen, wie Ξ‿O (Z. 1). Schubart denkt dabei an den modernen Bindebogen, also an ein Phrasierungszeichen. In diesem Falle wäre jedoch nicht einzusehen, was für ein Unterschied im Vortrage z. B. bei dem Melisma I O oder I‿O bestände. Der Bogen muß also doch noch einen anderen Sinn haben. Entweder steckt ein Hinüberschleifen (portamento) der Töne dahinter oder aber das Zusammen-

[1]) Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien I 56ff. Die Hauptstelle ist Ps.-Serg. expl. in Donat. bei Keil, Grammatici latini IV 528ff.

[2]) Clem. Alex. strom. VI 11, 784. Vgl. v. Wilamowitz, Timotheos' Perser 1903, S. 92.

[3]) Ob damit der τρόπος σπονδειάζων (Plut. de mus. c. 19) zusammenhängt, ist fraglich; er bezieht sich doch wohl auf rein auletische und kitharistische Weisen, vgl. Athen. XIV 638a.

fassen der betreffenden Notengruppe zu einer Takteinheit. Gibt man also, wie dies in der folgenden Übertragung geschehen soll, die einfache Länge mit 𝅗𝅥 wieder, so wäre | Z = ♩ ♩., | Z = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, O C ⌢ Φ (Z. 10) = 𝅗𝅥 𝅗𝅥‿♩ ♩. Absolut sichere Schlüsse sind freilich auch hier unmöglich, da uns jedes Vergleichsmaterial fehlt.

Mit Punkten, die wir bisher als dynamische Zeichen, zum στίζειν der Arsis kennen gelernt haben [1]), ist der Papyrus weit freigebiger als sämtliche übrigen Tondenkmäler, und zwar stehen sie nicht allein über, sondern gelegentlich auch rechts von der betreffenden Note (Z. 1, 7, 11, 17, 19). Schon bei seiner Besprechung des Euripidesfragmentes gab O. Crusius der Vermutung Ausdruck, daß hier doch ein komplizierteres Betonungssystem vorliege [2]). Sie wird durch unseren Papyrus bestätigt, denn das hier angewandte Punktierungssystem geht erheblich über die Vorschriften der alten Theoretiker hinaus. Nicht nur die schweren Taktteile erhalten Punkte, gleichviel ob sie aus einer Länge oder zwei Kürzen bestehen, sondern auch die leichten; oft steht der Punkt sogar über dem letzten Zeichen einer Notengruppe (Z. 4, 7, 11, 12, 17, 23). Ich gestehe, daß es mir bei dem spärlichen und lückenhaften Material unmöglich scheint, zu sicheren Ergebnissen in dieser Richtung zu gelangen. Auch scheint es mir sehr zweifelhaft, ob die vor den Noten stehenden Punkte dieselbe Bedeutung haben wie die darüber stehenden. Denn in jenem Falle haben sie mitunter auch die Form eines kleinen Strichs ˎ (Z. 5) oder sind mit anderen Zeichen kombiniert, wie mit einem kleinen, nach unten offenen Häkchen (Z. 2 ∩̇ | Z) oder mit einem zweiten Strich oder Punkt (Z. 3 !, Z. 7 :). Richtige Doppelpunkte tauchen viermal, auch in der Instrumentalnotation auf (Z. 13, 14, 15, 21), einmal über einem andern Zeichen (Z. 14 <̇), dreimal innerhalb der fortlaufenden Reihe. Ich vermute dahinter bei den Instrumentalmelodien Absätze, vielleicht in Form von Pausen. Im allgemeinen stehen alle diese kombinierten Zeichen in der Gesangsnotation nie vor einer einzelnen Note, sondern stets vor einer Notengruppe. Hierzu gesellt sich endlich noch eine Reihe weiterer Zeichen: ein nach rechts (Z. 3, 11, auch instrumental: Z. 20, 21, 22) oder nach links (Z. 10) offener kleiner Haken und ein mit jenem vielleicht identisches winkelartiges Zeichen r (Z. 4). Auch bemerken wir, daß von den Punkten keineswegs alle die gleiche Dicke aufweisen, so ist z. B. der Punkt über Ξ in Zeile 4 bedeutend stärker als die übrigen. Endlich finden sich sogar noch im Texte selbst vereinzelte Punkte, wie Z. 5 zwischen Μου und σᾶν und Z. 11 zwischen βώ und λοις. Ich bekenne, daß es mir trotz angestrengter Bemühungen nicht gelungen ist, in diese verschiedenartigen Zeichen auch nur einigermaßen Ordnung hineinzubringen, geschweige denn die unterschiedliche Bedeutung der einzelnen festzustellen. Der Gedanke liegt nahe, zweierlei Arten von Zeichen anzunehmen: die eigentlichen Arsispunkte für schwerere und leichtere Ikten, obwohl solche auf längere Strecken, z. B. in Z. 2, auch fehlen, und andere Zeichen, die den Begleiter angehen könnten. Damit stünden wir wieder vor der bekannten Frage nach der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν und der antiken Heterophonie überhaupt. Davon wird weiter unten noch zu reden sein. Leichter als im ersten läßt sich den Punkten übrigens im zweiten Gesangsbeispiel beikommen, wo sie nicht mit andern Zeichen vermischt sind. Hier stehen die Punkte nämlich merk-

[1]) Anon. Bellermann 21. 96. Crusius, Philol. N. F. VI 163 ff. 183 ff.
[2]) S. 186.

würdigerweise der überwiegenden Mehrzahl nach über unbetonten Kürzen, mit Ausnahme der Silben Αι (Z. 17) und θού (Z. 19); auch die allerletzte Vokalzeile huldigt anscheinend demselben Prinzip. Das erste Vokalstück dagegen befolgt — in den meisten Fällen wenigstens, Ausnahmen fehlen auch hier nicht — die bekannte Praxis, die Arsis, d. h. die betonte Silbe des Spondeus, mit einem Punkte zu belegen. Sollte sich in diesem Gegensatz bereits die Verwirrung in den Begriffen ἄρσις und θέσις kundgeben? [1])

Unklar ist endlich auch das Zeichen ⋞ in Z. 8, dessen Lesart nicht sicher ist; steckt hier das Zeichen Ϛ des Bellermann'schen Anonymus für den μελισμός dahinter [2]) (= der modernen Verbindung von Punkten und Bogen ⁀....), das Crusius [3]) auch in dem Euripidesfragment erkennen will?

Zur Herstellung des Notentextes sei noch folgendes bemerkt.

Z. 1 scheint mir das erste Zeichen / keine Note zu bedeuten, sondern nur der Markierung des Anfangs zu dienen, entsprechend dem späteren ἄλλο. Mit den Resten über αν ist nichts zu machen, daß hier aber eine Note stand, scheint mir sicher. Das letzte Notenzeichen lese ich als O, mit Rücksicht auf das in diesem Stück beobachtete Verhältnis der Melodie zur Akzentuation (s. u.).

Z. 3 verbindet der Längestrich sicher alle drei Notenzeichen über δει. Die erste Silbe hat keine Note.

Z. 4 erste Note unsicher, nach Schubart B, was aber musikalisch ausgeschlossen ist.

Z. 5 erste Silbe samt Notation nicht mehr zu erkennen.

Z. 6: ob zwischen κ und ρ in der Mitte oben statt des einfachen Punktes (Schub.) nicht ein !, wie in Z. 3 über δει, steht, wäre zu erwägen.

Z. 7 ist das zweite Notenzeichen nicht sicher, Schubart schlägt ϴ vor (s. o.), das aber aus musikalischen Gründen ausgeschlossen ist (s. u.).

Z. 10 gehören die ersten vier Noten noch zur letzten, nicht erhaltenen Silbe von Z. 9 (Schubart). Über der letzten Silbe χει scheint nur das Längezeichen doch beiden Noten anzugehören, während unter ᴗ erst der Bindebogen beginnt. Das den beiden Noten vorangehende Zeichen liest Schubart als Ɔ (s. o.), bei näherer Betrachtung glaube ich jedoch ein Z darin zu erkennen.

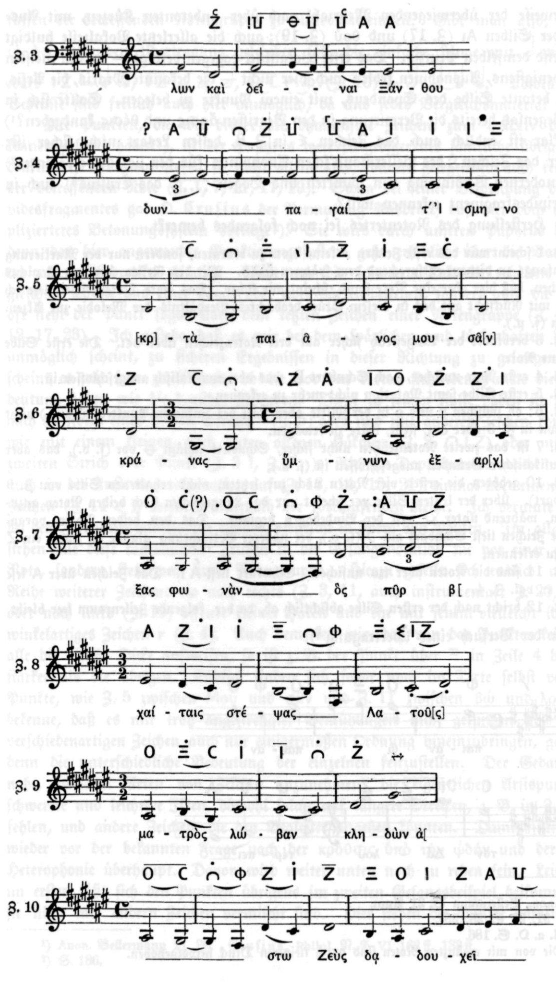
Z. 11 sind die Noten über τω unsicher. Schubart liest Å I. Das Zeichen über A lese ich als r, vgl. Z. 4.

Z. 12 bricht nach der ersten Silbe absichtlich ab, da der folgende Zeilenraum leer bleibt.

Hier der Versuch einer Übertragung [4]):



[1]) Anon. Bellermann S. 21 Anm.
[2]) § 91, 92 S. 23, 25 f.
[3]) A. a. O. S. 186.
[4]) Die von mir ergänzten Noten sind durch kleineren Druck hervorgehoben.


Z. 3
λων καὶ δεῖ - - ναι ξὰν θου
Z. 4
δων πα - γαί τ' - σμη - νο
Z. 5
[κρ] - τὰ παι ἀ νος μου - σα[ν]
Z. 6
κρά - νας ὕμ - νων ἐξ - αρ[χ]
Z. 7
ξας φω - νὰν δς πῦρ β[
Z. 8
χαί - ταις στέ - ψας Λα - τοῦ[ς]
Z. 9
μα - τρὸς λώ - βαν κλη - δὼν ἀ[
Z. 10
στω Ζεὺς δα - δου - χεῖ

Z. 11


Z. 12


b) Auch die Zeichen der folgenden **Instrumentalnotation** ergeben eine hyperiastische Skala:



Daneben steht freilich eine Reihe von Zeichen, deren Deutung Schwierigkeiten bereitet. Zunächst auf Z. 13 und 15 ⊦, das in Z. 13 sogar durch den Querstrich mit dem folgenden Zeichen verbunden ist. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für ein δίγαμμον ἀπεστραμμένον = Ⅎ. Damit bekämen wir für das Tetrachord ὑπάτων zugleich seine chromatische Form



was mit der alypischen Tabelle (Jan, Musici scr. S. 395) übereinstimmen würde. Auf eine andere Möglichkeit scheint in Z. 14 das dritte durchstrichene Zeichen ⅂ hinzuweisen, das h bedeutet. Nehmen wir den hinzugefügten Strich ⊦ als Chromastrich, so bekommen wir den Ton his. Nur erweckt in diesem Falle der einzelne chromatische Ton, der damit in die Melodie hereinkommt, starke Bedenken. Weit schwieriger ist die Deutung des Zeichens Δ in Z. 15. Zunächst handelt es sich um ein vollständiges Delta, nicht um ein ἡμίδελτα καθειλκυσμένον (ᐃ), also um eine Gesangs-, nicht um eine Instrumentalnote (= e'). Aber selbst wenn man ein Versehen des Schreibers annimmt, so brächte jenes ἡμίδελτα einen leiterfremden Ton in die Skala, nämlich c'. Er würde allerdings, wie vorhin das Ⅎ dem Tetrachord ὑπάτων, so jetzt dem Tetrachord μέσων die chromatische Fassung zur Seite stellen:



Das ist indessen graphisch unmöglich, denn in diesem Falle müßte die oberste Note des Pyknons gemäß der bekannten Triadenordnung nicht mit λ, sondern mit ⋊ bezeichnet werden (Triade K ⋎ ⋊). Am meisten Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme für sich, daß hier ein Schreibfehler für λ, das ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον vorliegt = a', das dem Melisma Ɱ λ Ɱ in Z. 15 (= gis' a' gis') am wenigsten widerstrebt. Aber zweifelhaft bleibt die Note auf alle Fälle, zumal da sie in beiden Instrumentalnotationen nur dies eine Mal vorkommt. Ferner taucht auch das Zeichen ∩ wieder auf, dessen Deutung schon in der Gesangsmelodie höchst unsicher war. Ob das Zeichen + in Z. 14 dem alypischen ⊢ (ταῦ πλάγιον) gleichzusetzen ist, wodurch der obigen Skala in der Tiefe noch der Ton cis angefügt würde, ist möglich, aber nicht sicher. Außer den eigentlichen Notenzeichen finden sich endlich der Strich für die Länge, der Bindebogen unter den Noten, der Arsispunkt und in Z. 13 und 14 der Doppelpunkt, das eine Mal hinter, das andere Mal über dem Zeichen <.

Von einer modernen Takteinteilung muß bei der Übertragung abgesehen werden. Sie kann höchstens für die erste Zeile in Frage kommen, da nicht die geringste Gewähr dafür besteht, daß die folgenden Zeilen nach der Lücke auch mit einem neuen Takte begannen; weit wahrscheinlicher ist, daß die Notation uno tenore durchlief.

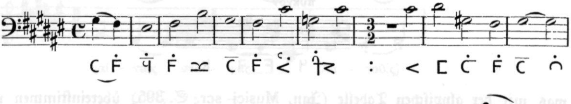
Z. 14 ist der Anfang undeutlich: C F oder C ⊏? Der Melodie nach ist ersteres wahrscheinlicher. Ob die Zusammenziehung der beiden Zeichen ⍭Z (vgl. auch Z. 20, 22) eine besondere Bedeutung hat, wage ich nicht zu entscheiden.

Z. 15 sind Zeichen 3—5 durchstrichen und durch andere, darüber geschriebene ersetzt; dagegen fehlt bei dem 11. Zeichen $\frac{K}{K}$ die Durchstreichung. Das kleine hinter \ stehende Zeichen ist unsicher, vielleicht <. Letztes Zeichen wohl C.

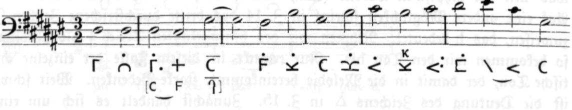
Z. 15 sind die beiden ersten Zeichen wieder durchstrichen und durch Z ersetzt. Letztes Zeichen unsicher.

Eine Übertragung mag folgen, deren rhythmisches Bild freilich nur einen unverbindlichen Charakter trägt.

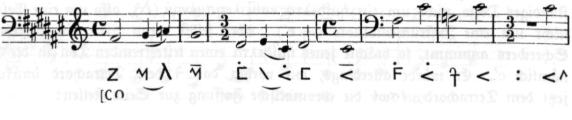
Z. 13



Z. 14



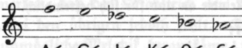
Z. 15



Zweites Stück.

a) Die Vokalnotation.

Die Notation dieses Stückes unterscheidet sich dadurch von der vorhergehenden, daß alle ihre Zeichen einen nach rechts oben gehenden Strich aufweisen, das bekannte Merkmal der Versetzung der Töne in die obere Oktave. Außerdem ist der Tonvorrat auffallend klein. Sicher zu deuten sind folgende Töne:



Das dritte Zeichen tritt in zweierlei Gestalt auf, mit getrenntem (I´) und verbundenem (Ⅰ´) Oktavstrich. Denn daß auch bei dem Zeichen Ⅰ´ der Strich die Oktave bedeutet, ist doch wohl nach dem ganzen Charakter der Melodie anzunehmen; dann bleibt aber wohl nichts anderes übrig, als den Rest ebenfalls als I zu betrachten, trotzdem die doppelte Schreibung und der kleine Hakenansatz links vorne immerhin auffallen. Die Zeichen A´ I´ K´ O´ C´ und namentlich das Pyknon I´ K´ weisen auf den iastischen oder hypoiastischen Tropos hin; im ersten Falle wäre O´ μέση, im zweiten X´. Da dieses Zeichen indessen überhaupt nicht vorkommt, wird man zunächst an den iastischen Tropos (B-moll nach Riemann) denken. Dem widerspricht nun freilich die dazu gehörige Instrumentalnotation, die genau dieselben Zeichen aufweist wie die vorhergehende (Z. 13—15) und deshalb gleichfalls hyperiastischen Charakter trägt. Ganz deutlich wird der Unterschied bei der Vokalnote K´ = c″ und der Instrumentalnote ⋉ = h. Dazu kommt fernerhin der leiterfremde Ton Є´. Ihn als enharmonisch aufzufassen, ist ausgeschlossen, da von den übrigen Zeichen der dafür in Frage kommenden Triade Δ´ Є´ Z´ keine Spur vorhanden ist. Dagegen gehört Є (ohne Strich) im hyperiastischen Tropos dem Tetrachord συνημμένων als chromatische τρίτη = e′ an; man müßte sich diesen Ton in unserem Falle also um eine Oktave höher denken. Allerdings steht er auch in diesem Falle ganz isoliert, außerhalb seines Pyknons da. Das Ergebnis für den Tropos wäre somit: iastisch mit Ausweichung ins Hyperiastische, doch ist ein bindender Schluß bei dem geringen Tonvorrat der Melodie nicht möglich, so wünschenswert die Klarheit gerade hier für die Bestimmung des Verhältnisses der Instrumental- zur Vokalmelodie wäre. Das Zeichen ⌒ ist ebenfalls zweimal vertreten, ebenso Längezeichen und Punkte.

Der Rhythmus der Melodie ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. In Z. 16 scheint zunächst eine katalektische daktylische Tripodie zu stecken, Z. 17 ist anapästisch und beginnt anscheinend mit einem Parömiacus, Z. 18 scheint choriambisch, Z. 19 ist seinem Versmaß nach besonders zweifelhaft. Weitere Schlüsse verbietet die Lücke.

Z. 16 lese ich das erste Zeichen mit Schubart als Ⅰ´. Die Zeichen über καὶ sind unsicher. Das erste als I zu deuten scheint mir wegen des fehlenden Oktavstriches in dieser Umgebung bedenklich, es steckt wohl eines jener dem Punkt verwandten strichartigen Zeichen dahinter (ι), die wir schon bei der ersten Gesangsmelodie kennen gelernt haben. Das zweite Zeichen ist wohl Ⅰ´.

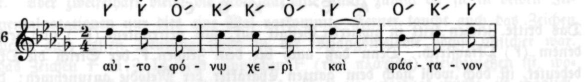
Z. 17 will Schubart über δα den Rest eines getilgten Buchstabens, vielleicht B, entdecken, anscheinend handelt es sich um einen Fehler des Schreibers. Über das getilgte zweite ι in Αἴαν s. o.

Z. 18 scheint mir Schubart's Lesung der zweiten Zeichens als K´ doch nicht ganz gesichert, da wenigstens auf dem mir vorliegenden Lichtdruck der erste Grundstrich des K unterbrochen ist und der Strich rechts unten nicht damit zusammenhängt. Auch kommen Ton-

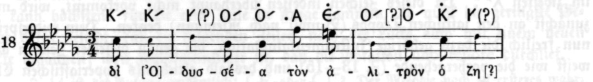
wiederholungen auf derselben Silbe in diesen Gesangsmelodien sonst nicht vor. Allerdings wüßte ich auch nur mit einiger Sicherheit kein anderes Zeichen dafür in Vorschlag zu bringen. Auch über der Silbe δυ[σ] ist die Notation vollständig unklar, ebenso über λι, vielleicht O´?

Z. 19 ist die letzte Note über θου getilgt. Über με steht vor dem Є´ noch eine unsichere Note, hinter der Schubart ⊢ vermutet. Diese Instrumentalnote wäre jedoch an dieser Stelle höchst auffallend. Wahrscheinlicher kommt mir ein falscher Ansatz des Schreibers vor, den er gleich selbst wieder durchstrichen hat. Zwei Noten über der kurzen Silbe wären bei dem allgemeinen Charakter dieser Melodie an und für sich befremdlich.

Die Übertragung lautet:

Z. 16


Z. 17


Z. 18


Z. 19


b) Die dazugehörige **Instrumentalnotation** weist, wie schon bemerkt, dieselben Zeichen wie die erste auf, mit Ausnahme der tiefen Töne Γ Ⴗ F C und jenes unsicheren Δ (Λ). Neben den Punkten erscheinen hier außerdem häufiger die kleinen, apostrophartigen Häkchen über den Noten.

Z. 20 ist das Zeichen \ durchstrichen (X). Das letzte Zeichen ist unklar, aber doch wohl mit Schubart als < zu lesen. Die beiden vorhergehenden Zeichen ⊐⊏ sind doch wohl als Verbindung von ⊐ und ⊏ aufzufassen.

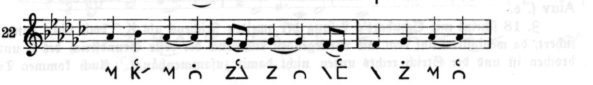
Z. 21 lese ich die vier letzten Zeichen mit Schubart als \ ⊏ \ <.

Z. 22 sind das 5. und 6. Zeichen Z und \ wieder verbunden: Z∆.

Die Übertragung lautet:

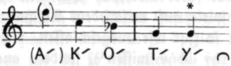
Z. 20


Z. 21


Z. 22


Drittes Stück.

Die über dieser Zeile stehenden Notenzeichen sind:



Dabei ist gleich zu bemerken, daß der Oktavstrich nur bei der ersten (A´) und der letzten Note (K´) steht, bei den übrigen jedoch fehlt. Da jedoch bei einer wörtlichen Übertragung eine ganz unmögliche Melodik herauskäme, so ist die Annahme wohl berechtigt, daß bei den übrigen Zeichen der Strich wohl nur durch ein Versehen wegblieb. Das erste A´ hat außerdem keine Silbe: es steht isoliert vor der ganzen Zeile, und es ist wohl möglich, daß es einfach die Vorzeichnung der Oktavlage für das ganze Stück bedeuten soll. Die Tonart ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Die enharmonische Triade TY (Φ) weist auf das Phrygische, die Zeichen KOT dagegen auf das Äolische mit den entsprechenden Nebengattungen hin. Auch die Taktordnung macht Schwierigkeiten. Sicher ist nur, daß die erste Silbe αἰ eine Dehnung aufweist. Der diesmal unter den Textsilben μα κα stehende Bogen bedeutet doch wohl die Gleichwertigkeit dieser beiden Noten als Kürzen. Hier ein Versuch der Übertragung, wobei die mit * bezeichnete Note den zwischen g' und fis' liegenden enharmonischen Viertelton darstellt:



Die Enharmonik fällt auf, da dieses Geschlecht in damaliger Zeit ja längst außer Gebrauch war. Man könnte deshalb annehmen, der Schreiber habe sich des historischen Interesses halber eine Weise aus weit älterer Zeit abgeschrieben. Befremdlich ist dabei nur das Fehlen des dritten Tones des Pyknons Φ; es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß wir hier ein bloßes vibrato vor uns haben, zu dessen Bezeichnung man auf die alte enharmonische Notation zurückgriff. Sicheres läßt sich bei der Kürze des Beispiels nicht ermitteln.

Was uns an diesem neuen Fund am meisten fesselt, ist die Verbindung einer Gesangsweise mit einer instrumentalen. Daß beide zusammengehören, wurde bereits bemerkt und wird außerdem beim ersten Stück durch die Gemeinsamkeit, beim zweiten wenigstens durch die nahe Verwandtschaft der Tonarten bestätigt. Die Begleitung fiel, zum mindesten beim ersten Stücke, dem Aulos zu[1]).

Von den bisher bekannten Tondenkmälern kennt nur das Euripidesfragment eine solche Vereinigung von Gesang und Musik und zwar in der höchst primitiven Form einiger weniger Instrumentalnoten, die meist am Ende eines Textabschnittes oder Kommas der Vokalnotation eingefügt werden[2]). Hier dagegen ist der Anteil des Instrumentes weit größer und selbständiger, und es erhebt sich die Frage, in welcher

---

[1]) Vgl. den Anonymus bei Keil, Anal. gramm. S. 6: σπονδεῖος δ᾽ ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἐν ταῖς σπονδαῖς ἐπαυλουμένου τε καὶ ἐπᾳδομένου. Victorin, I 11, 15. Plut. conviv. VII 8, 4: τὸν δὲ αὐλὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπώσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν. αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον. Poll. IV 81.

[2]) Crusius, Philol. N. F. VI 181 ff.

Weise er ausgeführt wurde. Ging das Instrument beständig neben der Singstimme her, wodurch eine Art von zweistimmigem Kontrapunkt entstände, oder bildete seine Melodie ein selbständiges Vor- oder Nachspiel zum Gesange, oder wurde sie endlich in Form einzelner Zwischenspiele auf verschiedene Abschnitte des Gesanges verteilt? Die erste Möglichkeit scheint so gut wie ausgeschlossen, nicht allein nach allem, was wir über die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν wissen[1]), sondern auch im Hinblick auf unsere Stücke selbst. Es ist also durchaus unangebracht, die alte Westphal'sche Lehre vom Kontrapunkt in der griechischen Musik, die ihr Urheber übrigens selbst schließlich aufgegeben hatte, bei diesen Fragmenten wieder hervorzuholen. Hinsichtlich der beiden andern Möglichkeiten besteht aber wiederum die große Schwierigkeit, daß unserem Texte rechts ein beträchtliches Stück fehlt und wir somit die eigentlichen Versschlüsse, die uns allein sichere Anhaltspunkte geben könnten, gar nicht kennen. Alle Versuche, die Instrumentalnoten als Zwischenspiele auf den Gesang zu verteilen, können deshalb nicht über den Rahmen willkürlicher Konstruktion hinauskommen. Ich sehe keine andere Möglichkeit, als weitere Funde dieser Art abzuwarten und dann mit gesicherteren Kenntnissen auf unsern Papyrus zurückzukommen.

Die Melodik im allgemeinen scheint darauf hinzuweisen, daß es dem Schreiber um Proben verschiedener Stilgattungen zu tun war. Das erste Stück ahmt ganz offenbar den strengen Stil bestimmter alter Festlieder des Apollokultus nach; auf eine spätere, hellenistische Zeit der Sakralpoesie scheint der in mythologischen Anspielungen förmlich schwelgende Text hinzuweisen. Auch die delphischen Hymnen auf Apollon vertreten ja eine ähnliche Gattung, nur daß sie dem kretischen Typus angehören[2]), während unser Stück spondeisch ist. Während jedoch die delphischen Hymnen in ihren „leiterfremden" Tönen Einflüsse der spätattischen Dithyrambik aufweisen, hält sich unser Fragment streng an die Diatonik. Die Melodik ist äußerst sangbar, sie schreitet für gewöhnlich in Sekunden- und Terzenschritten dahin. Quarten-, Quinten- und Sextensprünge sind selten und kommen mit Ausnahme von Z. 6 nur in aufsteigender Richtung vor. Der Sextensprung erreicht beide Male, wo er auftritt (Z. 7, 10), nach einem größeren melismatischen Gang, der bis zur Parhypate hypaton hinabführt, unmittelbar die Mese. Überhaupt herrscht mit Ausnahme von Z. 6, wo dem Quintschritt nach abwärts alsbald dessen Umkehrung folgt, die Regel, daß größere Sprünge (von der Quart an aufwärts) nicht unmittelbar aufeinander folgen dürfen. Desgleichen sind verminderte und übermäßige Intervalle im Stil der delphischen Hymnen ausgeschlossen, ebenso fehlt der Oktavensprung. Auch kennt die obere Lage der Melodie mit Ausnahme von Z. 9 gar keine Sprünge, sie liegen vielmehr alle in der Tiefe und scheinen nach dem Grundsatz angebracht zu sein: je tiefer der Ton, desto größer der ihm folgende Sprung, der außerdem mit Vorliebe auf die Mese zustrebt: in Z. 6, 7 und 10 wird sie direkt, Z. 2 und 11 vermittels der Lichanos, Z. 8 über Parhypate und Lichanos Meson erreicht. Eine bestimmte musikalische Gliederung läßt sich auch bei diesem Stück so wenig wie bei den delphischen Hymnen nachweisen; es ist vielmehr gleichfalls durchkomponiert. Ob wenigstens die Versschlüsse, wie z. B. beim Seikilosliede, verwandte Kadenzformeln aufwiesen, wissen wir nicht. Innerhalb der erhaltenen Melodie findet sich nur einmal eine Wiederkehr eines bestimmten melodischen Ganges (Z. 7, 10).

---

1) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I 1, 114 ff.

2) O. Crusius, Delphische Hymnen, S. 52.

Wichtiger aber ist das Verhältnis der melodischen Linie zum sprachlichen Akzent der Worte. Crusius hat für die delphischen Hymnen das Hauptgesetz nachgewiesen: eine akzentuierte Silbe soll möglichst höher und darf nie tiefer gesungen werden als die nicht akzentuierten Nebensilben [1]). Dieses Gesetz gilt auch für unseren Päan mit scheinbarer Ausnahme des zweiten παιάν in Z. 1; liest man jedoch das letzte, nicht vollständig erhaltene Zeichen als O, so ist alles in schönster Ordnung [2]). Dagegen gehen, um das gleich vorwegzunehmen, das zweite und dritte Vokalstück diesem Gesetz geradezu geflissentlich aus dem Wege, indem sie den akzentuierten Silben mit einer einzigen Ausnahme tiefere Töne geben. Der Unterschied der beiden Stilarten, von denen die eine die Melodie an den Sprechton bindet, während die andere rein musikalischen Grundsätzen folgt, wird dadurch ganz besonders deutlich; ja man könnte vermuten, daß dieser Unterschied den Schreiber veranlaßt hat, gerade jene beiden Stücke auszuwählen. Auch in der Behandlung der zirkumflektierten Silben zeigt sich ein Gegensatz. Zwar sind sie in allen drei Stücken, gleichwie im Seikiloslied und den delphischen Hymnen, sämtlich mehrtonig. Aber während die Tonbewegung in den beiden letzten Stücken abwärts geht, führt sie im ersten teils aufwärts (Z. 5, 8, 10, 11 γᾶς), teils abwärts (Z. 11 γᾶν τ᾽ ὦ), teils auf- und abwärts (Z. 1, 3, 7). Von den Alten bezeichnen Eratosthenes und Varro die Bewegung nach abwärts als das Gewöhnliche, während Glaukos von Samos und Theodoros daneben auch die Abwärtsbewegung feststellen [3]). Daß als Drittes auch noch eine Verbindung beider, eine richtige περίσπασις des Tones, beim Zirkumflex in Frage kommt, scheint eben durch unsern Papyrus bestätigt zu werden.

Auch darin unterscheiden sich die zweite und dritte Gesangsmelodie merklich von der ersten, daß sie mit Melismen weit sparsamer sind und vorwiegend syllabisches Gepräge tragen. Sie bewegen sich überhaupt innerhalb eines geringeren Tonumfanges und gemahnen ihrer ganzen Haltung nach mehr an die Mesomedeshymnen bis in die sporadisch eingefügten leiterfremden Töne hinein. Zugleich kann man hier, falls dies bei der Kürze der Melodie überhaupt gestattet ist, von so etwas wie zweiteiliger Form reden. Denn Z. 16 und 17 sind miteinander nicht bloß durch das Vermaß verwandt, sondern auch durch eine auffallende Ähnlichkeit in der melodischen Führung, und ebenso ist es mit Z. 18 und 19, die miteinander namentlich das Tritonusintervall b′ e″ gemein haben. So hätten wir also einen Vordersatz und einen rhythmisch und melodisch stark davon verschiedenen Nachsatz und damit im Gegensatz zu dem Päan eine deutlich erkennbare musikalisch-formale Gliederung im Sinne der neueren Musik.

Von den instrumentalen Weisen gibt sich die erste schon durch ihren ungesangsmäßigen, sprüngereichen Charakter als solche kund. Eine bestimmte musikalische Form ist nicht zu erkennen, es sei denn, daß man in Z. 15, Takt 5 ff. eine Rückkehr zu Z. 13, Takt 4 ff. erblickt und den Rest in diesem Sinne ergänzt. Dann läge tatsächlich eine dreiteilige Form vor. Aber ein zwingender Grund liegt dafür nicht vor; es kann sich auch bloß um einen melodischen Anklang einer einzigen Phrase handeln. Dagegen verdient beachtet zu werden, wie die melodische Linie in ihren Höhepunkten

---

[1]) A. a. O. S. 113 ff.

[2]) Aus demselben Grund habe ich in Z. 7 statt des unsicheren Θ, das einen ganz unmotivierten Septimensprung ergäbe, Ċ hergestellt.

[3]) Ps.-Serg. bei Keil, Grammat. lat. IV 530. Vgl. Crusius a. a. O. S. 119 f.

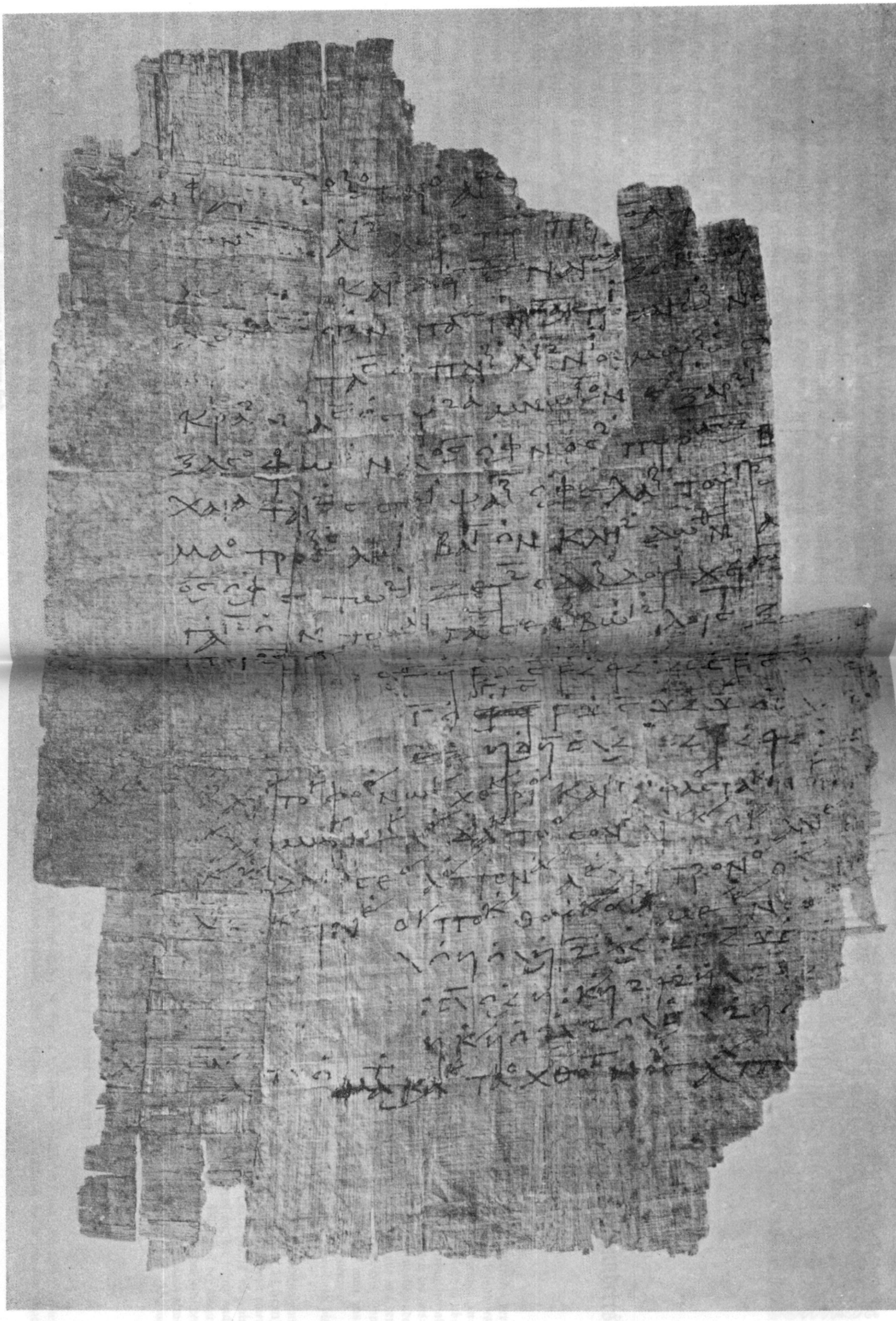
fortwährend ansteigt, zu Beginn von Z. 15 ihre höchste Höhe erreicht und dann gegen den Schluß hin wieder herabfällt; namentlich in Z. 14 ist der energische Anlauf bemerkenswert. Grundsätzlich ist das auch im zweiten Beispiel der Fall, nur bewegt sich hier die Melodik, wie bei dem entsprechenden Gesangsstück, innerhalb eines weit engeren Kreises; der unruhige Gang jener ersten fehlt ihr durchaus. Dagegen läßt sich ein gewisses Streben nach motivischer Geschlossenheit erkennen. So kehrt das rhythmische Motiv ♫ 𝅗𝅥 fünfmal wieder, auch ist die Melodieführung von Z. 22 der von Z. 20 entschieden verwandt.

Man wird ohne weiteres annehmen dürfen, daß der Schreiber der Stücke nicht die nächsten besten ausgewählt hat, sondern solche, die sich zu seiner Zeit zum mindesten eines gewissen Ansehens erfreuten. Tatsächlich brauchen sie, namentlich die Gesangsmelodie des Päan, den Vergleich mit den übrigen antiken Melodien nicht zu scheuen. Über die Komponisten wissen wir freilich gar nicht das geringste, über die Entstehungszeit kann uns vielleicht die Philologie an der Hand der Texte noch nähere Aufschlüsse geben. Einen musikalischen Anhaltspunkt könnte uns nur das dritte Stück liefern, falls seine Enharmonik wirklich dem alten γένος ἐναρμόνιον entspricht. Dann müßte dieses Stück aus der Zeit vor Aristoxenos stammen, da ja zu dessen Zeit die Enharmonik im Verschwinden war.

Zweifellos verdankt unsere Kenntnis der antiken Musik dem neuen Funde eine erhebliche Bereicherung. Wir lernen aus ihm eine Verbindung von Gesangs- und Instrumentalmusik kennen, die der Krusis nicht, wie bisher, einzelne dazwischen geworfene Töne, sondern vollständig ausgebildete Melodien zuweist. Die Art, wie diese Verbindung im einzelnen zustande kam, bleibt freilich nach wie vor im Dunkeln. Auch die strenge Durchführung des spondeischen Rhythmus im Päan ist neu, wir hatten bisher nur spärliche Reste dieser hieratischen Kunst. Melodisch haben wir zwei weitere lehrreiche Belege für die beiden den Griechen so gut wie uns bekannten Stilarten erhalten, von denen die eine die melodische Linie aus dem Sprachakzent heraus entwickelt, während die andere sie nach rein musikalischen Gesetzen bildet. In engem Zusammenhang damit steht der Gegensatz des Durchkomponierens und des Strebens nach bestimmter musikalischer Formgebung, wie er in den ersten beiden Fragmenten zum Ausdruck gelangt. Endlich erfährt auch die antike Notationskunde einen beträchtlichen Zuwachs. Allerdings vorerst fast nur durch eine ganze Reihe weiterer Rätsel, die mit unseren bisherigen Mitteln nur unvollkommen oder überhaupt nicht zu lösen sind. Vor allem betrifft dies die Zeichen für das Iktensystem, das sich als weit verwickelter herausstellt, als man bisher nach den Angaben der Theoretiker ahnen konnte, und auf einen äußerst fein entwickelten dynamischen Vortrag schließen läßt. Auch diese Beispiele bestätigen somit die hohe Kulturstufe, die die griechische Musik auf melodischem und rhythmischem Gebiete erreicht hatte. Wer es versteht, sich unseres modernen, harmonischen Musikempfindens zu entäußern und sozusagen mit griechischen Ohren zu hören, wird den Stolz der Griechen auf ihre Tonkunst begreifen. Aber auch nur die musikalisch Gebildeten von heutzutage innerlich dafür zu gewinnen, darauf werden wir auch hier verzichten müssen. Der Gegensatz des musikalischen Denkens und Empfindens ruft uns nach wie vor ein deutliches „lasciate ogni speranza“ zu.

Ausgegeben am 1. Januar 1919

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W. 57, Gödenstr. 28, an den alle Sendungen zu richten sind.



Hermann Abert, Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten.

Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts

Von

Johannes Wolf, Berlin

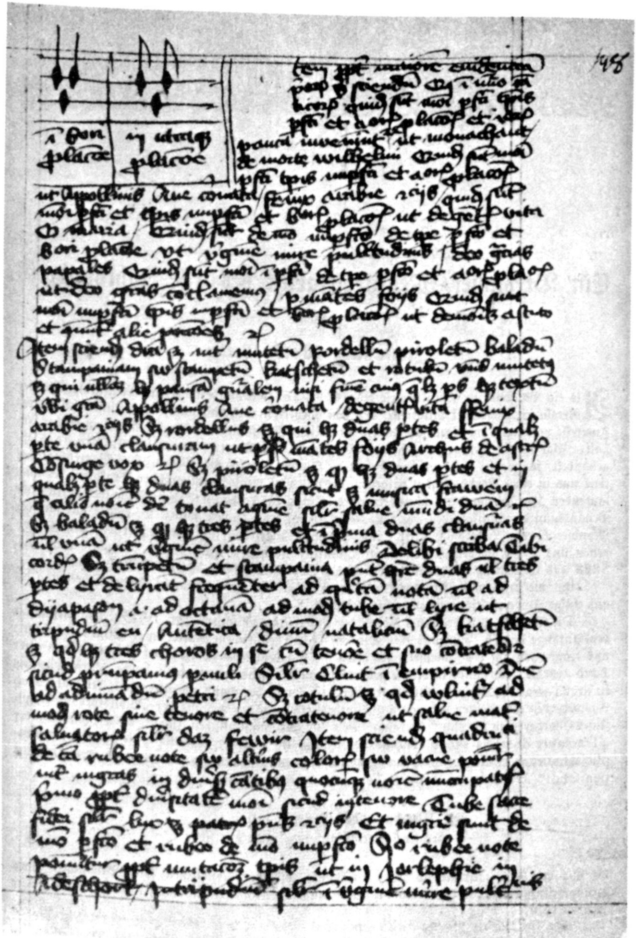
Als ein Baustein zur Musiktheorie des 14. bis 15. Jahrhunderts sei ein Mensuraltrakta der Breslauer Bibliothek mitgeteilt, der von mehreren Gesichtspunkten aus unser besonderes Interesse verdient. Im Gegensatz zu dem sprachlichen Tiefstande des Werkes steht sein reicher Inhalt. Klar ist die Mensuraltheorie der Übergangszeit zu Dunstable, Dufay, Binchois abgehandelt, für welche auf deutschem Gebiet die Quellen nur spärlich fließen. Das Figurenmaterial tritt uns in einer Reichhaltigkeit entgegen, die nur von wenigen italienischen Traktaten des auslaufenden 14. Jahrhunderts überboten wird. Einzig für deutschen Boden ist die hier vorliegende Behandlung der musikalischen Formen. Den trumpetus kennen wir z. B. bisher nur aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift. Als Belege herangezogen sind Denkmäler der Praxis, von denen uns einige in den Handschriften Chantilly Musée Condé 1047, München mus. ms. 3223 und namentlich in dem untergegangenen Kodex Straßburg M 222 C 22 begegnen.

Um die Ursprünglichkeit der Quelle nach Möglichkeit zu wahren, sei an der Schreibung bis auf einige Interpunktionszeichen nichts geändert.

Die Vorlage, der Breslauer Kodex der Universitätsbibliothek cart. IV. Qu. 16, entstammt dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Sie umfaßt 158 beschriebene Blätter in 8^0 (20,6 × 14,5 cm) und trägt vorn auf der Innenseite des alten mit Schweinsleder überzogenen Holzdeckels von einer Hand des 15. Jahrhunderts den Eigentumsvermerk: „liber monasterii beate Marie virginis in arena wrat.“. Als alter Breslauer Besitz ist somit der Band charakterisiert, der später nach Ausweis des eingeklebten gedruckten Bibliothekszettels in den Bestand der „Bibliothek der Augustiner Chorherrn zu Breslau“ überging. Von dem außermusikalischen Inhalte des Bandes seien der „Tractatus doctoris sancti Thome de Aquino de esse et essentia“, die „Summula simplicissimorum confessorum“, das „maius et minus speculum peccatoris“, der „Modus penitendi“, der Salomon-Marcus-Dialog, die deutschen Verse

„Wer der hobscheit flegin wil
der sweige stille vnd rede nicht czu fil“,

die mit der Zeile „ich meyne dich, du feynis röselein“ abschließen, und Bruchstücke eines grammatikalischen Traktates erwähnt. Die musiktheoretische Abhandlung findet sich auf Blatt 144^v—153^r.



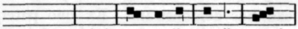
[Tractatus de musica mensurabili.]

Fol. 144b Quoniam circa artem musicalis sciencie hodiernis temporibus cantando delyrant[1]) (!) idest deviant, ut ergo ignorancie nubes expellantur de cantu mensurali, ars compendiosa promulgatur. Accedant ergo ad execucionem discantus, qui ydeotarum[2]) in numero manere non affectant, ut artis hauriant dicta presentis. Discantus igitur est diuersorum cantuum secundum modum et equipollenciam ad invicem consonancia, in qua illi diuersi cantus per voces longas, breues et semibreues proporcionaliter ad invicem coequantur et in scripto per diuersas figuras ad invicem proporcionari designantur. Et dicitur discantus ab inseparabili proposicione dis et a nomine cantus, quasi diuersus cantus, quia illi cantus, ex quibus constituitur discantus, debent inter se sic ordinari, quod, si vnus scilicet tenor uel sibi equiualens ascendit, tunc superior nota scilicet discantus descendit et e contrario, nisi in imperfectis speciebus, ubi gradatim duo uel tres ascendunt uel simul descendunt uel propter cantus pulchritudinem uel eufoniam uel defectum vocis humane potest fieri ascensus uel descensus in vtroque. Item sequitur de numero discantus. Unde discantuum alius simplex. Et est qui simpliciter pronunciatur[3]) et vocatur alio nomine prolatus. Alius vocatur truncatus, qui alio nomine dicitur oghetus (!), scilicet qui fit per voces obmissas, scilicet per pausas, sicud patebit capitulo de pausis. Tercius vocatur copulatus et est qui per copulam dicitur. Sed ex quo omnis cantus per modum procedit, ideo primo videndum est de modis. Unde modus per musicum sic diffinitur: Est representacio uel cognicio soni longis breuibusque temporibusque mensurata. Vel sic: modus est ordinacio uel disposicio figurarum varios effectus[4]) animi in cantibus demonstrans. Ex quo patet, quod modi presupponunt figuras tamquam compositum[5]) componencia uel tamquam totum suas partes. Sicud enim totum sumit denominacionem a digniori parte, ut homo racionalis sumit denominacionem a racione, sic Fol. 145a modi sumunt denominacionem a principaliori figura, scilicet a longa duplici uel a longa simplici. Ubi ulterius sciendum: modus est duplex, scilicet perfectus et imperfectus. Modus perfectus est ordinacio uel maneries longarum figurarum, que per ternarium numerum temporum computando equaliter reducuntur scilicet computando tres breues pro vna longa. Sed modus imperfectus est ordo longarum figurarum, que per binarium numerum computando equaliter reducuntur. Noticia autem istorum cantuum potest haberi per ordinem notarum, figurarum uel pausarum. Unde primo aliqui cantus de modo perfecto sic cognoscuntur, quod in eorum tenoribus uel contratenoribus reperitur pausa tria tangens spacia. Secundo, quando in ligatura uel extra ligaturam breuis cum longa ordinatur. Tercio, quando pausa duo tegens spacia cum breui annexiue ordinatur. Quarto, ubi tres breues uel eorum valor annexiue insimul ordinantur. Quinto, quando longa simplex cum pausa vnius temporis ponitur. Sexto, quando valor trium breuium pro computo habetur. Septimo, quando due breues punctum inter se habentes ponuntur inter duas

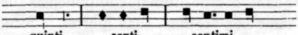
---

1) delyirt. 2) = idiotarum. 3) pronunceiatur. 4) Wohl affectus. 5) 9m.

simplices longas. Et principaliter modus perfectus fit in computo simplicis longe ad tres breues, dum modo ipsa non imperficitur. De hiis omnibus exempla patebunt in figura sequenti:

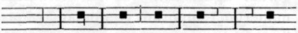


Exemplum primi secundi tercii quarti



quinti sexti septimi

Et sic modus imperfectus priuatiue habet cognosci per abnegacionem condicionum in modo perfecto positarum in tenore uel contratenore. Et sic cognoscitur, quando simpliciter et absque respectu ponitur pausa duo tegens spacia, vel quando circa vnam breuem ponitur pausa vnum tegens spacium ante et post:



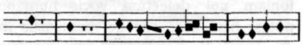
Exempla.

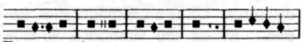
Fol. 145^b (S)Equitur de tempore.

Unde licet tempus secundum philosophum 4⁰ physicorum dicatur mensura motus secundum prius et posterius, tamen secundum musicum sic diffinitur in generali: Tempus est mensura vocis prolate uel obmisse sub vno accentu continuo. Dico autem pausam tempore mensurari, quia, si non, tunc duo cantus diuersi, quorum vnus esset cum pausis et alter sine pausis, non essent proporcionaliter coequati. Sed tempus magis in speciali et proprie sumptum secundum musicum sic diffinitur: Tempus est mensura vocis tam prolate quam eius contrarie puta obmisse idest pause. De numero autem temporum aliud est perfectum, aliud imperfectum. De perfecto prior erit speculacio et diffinitur sic: Est ordo uel maneries breuium semibreuiumque figurarum, que per ternarium numerum computando tam in prolatis quam in obmissis equaliter reducantur. Unde tempus perfectum a quibusdam condicionibus et signis potest cognosci: Primo, quando solum tres semibreues uel earum valores tam in ligatura quam extra tam ascendendo quam descendendo immediate sequentes inveniuntur posite uel ubi sex uel nouem[1]) illarum in numero inveniuntur ternario. Secundo, quando due semibreues in ipsarum medio punctum habentes uel earum valores ponuntur inter duas breues. Tercio, quandocumque invenitur breuis cum semibreui uel ipsius valore ad eam pertinente et hoc ante et post. Eciam quando tres semibreues cum vna minima uel pluribus ponuntur annexiue. Idem est de earum[2]) valoribus, vel quando tres semibreues cum tribus minimis insimul pertinentes uel earum valores sigillatim ponuntur videlicet in maiori prolacione sev perfecta et sic de aliis. Exempla patent in figura:



Exemplum primi de tempore perfecto

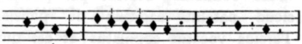




Exemplum 2i Ex. 3i in maiori prolacione



In minori idem



ex. 4i



Ex. de temp. imperfecto etc.

---

1) nomen. 2) eadem.

(D)Icto de tempore perfecto sequitur de tempore imperfecto. Tempus autem imperfectum est, quod binarium numerum continet in semibreuibus. Et diffinitur sic: Tempus imperfectum est ordo uel maneries breuium semibreuiumque figurarum tam prolatarum quam obmissarum, que per numerum binarium temporum computando equaliter reducuntur. Et tempus imperfectum per eius diffinitionem cognoscitur: positiue scilicet per compositum duarum semibreuium, 2° priuatiue per abnegacionem uel absenciam signorum uel condicionum concurrencium ad noticiam temporis perfecti. Et sic cognoscitur: ubi pausa breuis cum semibreui ponitur uel eius valore, uel ubi ponitur semibreuis cum minima et semibreui additur punctus perfectionis. Et hoc eciam intelligitur | de eius valore. Multa autem alia signa, que ad temporis noticiam requiruntur imperfecti, possunt elici ex signis temporis perfecti, ut patet scrutanti.

Fol. 146a

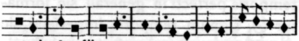
(D)Icto de tempore, dicendum est de prolacione.

Unde prolacio musicalis est duplex: scilicet maior sive perfecta et minor seu imperfecta. Unde maior prolacio est, quando numerum ternarium continet in minimis respectu semibreuium. Sed minor patebit. Unde multi sunt modi cognoscendi maiorem prolacionem. Primus est, quando due pause duarum minimarum posite inueniuntur cum vna minima eis immediate annexa ante uel post, uel ubi due minime inueniuntur cum pausa minime condependenter. Secundus modus est, cum vna semibreuis ponitur cum pausa minime sequente ipsam immediate, quam imperficit ante uel post. Tercius modus, quando vna breuis ponitur inter minimas ad eam pertinentes. Et hoc est quidem color, per quem cognoscitur maior prolacio. Et tunc talis breuis est diuidenda in duas minimas et quelibet illarum est alteranda, uel totum tempus in quatuor fusieles resoluitur et in idem redibit vel cognoscitur, ubi vna breuis cum vna minima ponitur ante uel post ad eam pertinens, uel ubi vna minima annectitur vne longe simplici uel duplici, ad quam pertinet, et hoc ante uel post. Eciam quando due minime inter se punctum habentes ponuntur inter duas semibreues ad ipsas pertinentes, uel ubi vna minima uel eius valor | ponitur cum vna semibreui, ad quam refertur, vel quando inveniuntur due semiminime iuxta duas minimas, quarum semiminimarum quatuor solent poni in maiori prolacione pro duabus minimis, uel ubi inveniuntur due fusieles quatuor uel sex etc., uel ubi ponuntur tres vacue uel rubee uel due vacue aut rubee cum duabus pausis minimarum ante uel post. Exempla in hac figura patent:

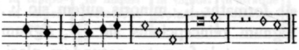
Fol. 146b



ex. primi 2i 3i 4i 5i 6ti



et sic de aliis



(S)Equitur de minori prolacione.

Unde minor prolacio est, que numerum binarium continet in minimis. Unde minor prolacio noscitur eciam aliquibus modis. Primo in communi per priuacionem uel abnegacionem condicionum sive figurarum que occurrunt in maiori prolacione. Alio modo cognoscitur positiue sic: quando vna minima ponitur cum semibreui post

se punctum habentem. Hoc eciam est intelligendum de eius valore. Eciam quando solum quatuor minime ponuntur uel earum valor, uel solum tres minime cum pausa vnius minime insimul ordinantur, vel quando due semibreues uel plures, quarum vna post se habet punctum, ponuntur cum vna minima, uel quando inter duas minimas uel eius valores mediant plures semibreues. Exempla patent in figura. Nota verum notabile de tempore: Quandocumque in tempore perfecto ponuntur longe, tunc tale tempus colorisatur per modum, ut patet in tenore *Musicorum inter collegia* etc.

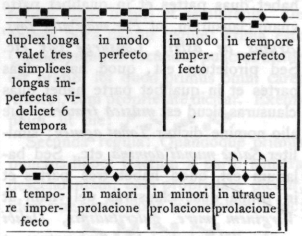


(C)Um ergo dictum sit de disposicionibus et cognicionibus modorum, temporum et prolacionum, restat nunc ponere signa generalia modorum, temporum et prolacionum. Unde signum modi perfecti sic formatur O, signum autem modi imperfecti sic C. Signum temporis perfecti in generali sic formatur ⊙, signum temporis imperfecti sic C. Signum autem maioris prolacionis sic formatur |:, minoris autem sic |:. Signum reincepcionis sic :||:, signum autem rotule formatur secundum placitum. Signum semitonii sic ✗ etc.

Fol. 147a (C)Vm ergo secundum philosophum ab vnitate tamquam a simpliciori inchoandum est, sed quia vnitas prior est dualitate et breuis in se habet vnum tempus, longa vero duo tempora uel tria, ideo breuis prior est longa et breues semibreuibus, semibreues minimis, minime semiminimis. Modo breues, semibreues et minime etc. difficiliores sunt longis in pronunciando, quia facilius longas pronunciamus quam breues et semibreues, eo quod grossiores et tardiores sunt longe. Ergo ab ipsis longis et precipue ab ipsis duplicibus longis sive a maximis tamquam a simplicissimis et grossissimis debemus inchoare. Ubi ulterius sciendum, quod duplex longa sive maxima sic formatur ▬, longa simplex sic ■, breuis sic ■, semibreuis sic ♦, minima sic ♦, semiminima sic ♦, fusiel latine sive dragma gallice sic ♦, cardinalis sive uoluntaria sic ■. Sciendum, maxima potest teneri per integrum tenorem. Duplex longa in modo perfecto valet tres simplices longas et hoc more antiquorum. Sed usu modernorum tantum ualet sex tempora uel duodecim semibreues. Sed longa simplex in modo perfecto valet tria tempora secundum exigenciam, in modo vero imperfecto duo tempora iterum secundum exigenciam. Sed breuis in tempore perfecto valet tres semibreues et in maiori prolacione nouem minimas, in minori vero sex; sed in tempore imperfecto duas semibreues. Sed semibreuis in maiori prolacione significat tres minimas, in minori prolacione duas minimas. Sed minima propria uirtute retenta in utraque prolacione nec plus nec minus representat quam duas semiminimas. Ex quo patet, quod longa resoluitur in breues, breuis in semibreues, semibreuis in minimas, minima in semiminimas. Aliqui tamen subtilisantes se aliquando ponunt tres semiminimas pro vna minima sed usque hoc non tenet. Ulterius notandum, in mensuris ultra illas notas adhuc multe alie inveniuntur note. Nam aliqua dicitur semifusiel et formatur sic ♦ et valet in tantum sicud semiminima in minori prolacione. Cuius

procedens dicitur fusiel, et est cognicio[1]) maioris prolacionis, ubi ponitur, quia nullibi ponitur nisi in maiori prolacione et nichil amplius significat in maiore prolacione quam minima in minori. Alia vero vocatur semitoniata, idest in semitonio posita et illa non utimur hic, sed in clauicordijs et formatur sic. Alia denominatur valor semibreuis secundum communes proprietates et formatur sic. Alia vocatur semifusiel semi et formatur sic. Et secundum hoc prolacio maior est duplex: | scilicet maior semimaioris et est semibreuium minimarum perfectarum aggregacio; sed maior semiminoris est semibreuium imperfectarum et minimarum perfectarum aggregacio. Sed minor semiminoris est semibreuium minimarumque imperfectarum aggregacio. Unde quando huiusmodi note iam dicte ponuntur in maiori prolacione semimaioris, tunc debent esse eiusdem coloris cuius minime et semiminime. Sed quando ponuntur in maiori prolacione semiminoris, tunc debent variare colorem. Sic eciam, quando ponuntur in prolacione minori semimaioris, tunc iterum debent esse eiusdem coloris. Sed quando ponuntur in prolacione minori semiminoris, tunc debent variare colorem. Item notandum: breuis dicitur ex singularitate temporum, eo quod tantum unum tempus designat. Sed longa dicitur ex pluralitate temporum, eo quod plura tempora designat. Alia eciam dicitur plicata et formatur sic et valet breuem. Et dicitur plicata propter plures tractus simul ascendentes uel descendentes. Item semifusiel semi et semifusiel habent vncos. Racio, quia equipollent[2]) semiminimis, sed diuersificant prolacionem, ut patet in cantibus mixtis. Item breuis plicata in modo perfecto ponitur pro modo imperfecto. Item sciendum: ad habere cognicionem istarum notarum iam dictarum summe est necessarium volenti studere musicam mensuralem, quia pertinet ad ipsum cantorem tamquam fabrilia ad fabrum. Unde ad simplicem modum, tempus et prolacionem[3]) ad minimum quatuor requiruntur note, quia ad modum requiritur longa et breuis, ad tempus breuis et semibreuis, ad prolacionem semibreuis et minima. Sed ultra illas notas adducitur eciam ad modum maxima et duplex longa; ad tempus nichil additur. Sed ad prolacionem additur semiminima. Residue vero note sunt invente propter mixturas parcium mensure sicud sunt: breuis plicata, semibreuis altera uel minima altera, cardinalis, fusiel, semifusiel, semifusiel semi etc.

Fol. 117b



Fol. 148a

(I)tem propter maiorem euidenciam priorum est sciendum, quod in numero canticorum quidam sunt modi perfecti temporis perfecti et maioris prolacionis. Et illorum pauca inveniuntur ut: *monachant de morte wilhelmi*. Quidam sunt modi perfecti temporis imperfecti et maioris |prolacionis, ut *Appollinis*, *Aue coronata*, *Fenix arabie* et sic de

---

[1]) cognacio. [2]) equipullent. [3]) prolacionum.

aliis. Quidam sunt modi perfecti et temporis imperfecti et minoris prolacionis ut *Degentis vita, O Maria.* Quidam sunt de modo imperfecto, de tempore perfecto et minori prolacione, vt *Virginem mire pulcritudinis, Deo gracias papales.* Quidam sunt modi imperfecti de tempore perfecto et maioris prolacionis, ut *Deo gracias conclamemus, Par ma[i]ntes foys.* Quidam sunt modi imperfecti, temporis imperfecti et minoris prolacionis ut *Demonis astuto* et communiter[1]) alie probationes[2]).

Item sciendum: differencia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladum, stampaniam sive stampetum, katschetum et rotulum. Unde mutetus est, qui nullam habet pausam generalem nisi finem cuius quelibet pars habet textum, verbi gracia: *Appollinis, Aue coronata,* / *Degentis vita, Fenix arabie* et sic de aliis. Sed rondellus est qui habet duas partes et in qualibet parte vnam clausuram, ut *Par ma[i]ntes foys, Arthus de astris, Consurge vox* etc. Sed piroletum est, quod habet duas partes et in qualibet parte habet duas clausuras sicud est *musica frawein,* que alio nomine dicitur *Tonat agmen*; similiter *Salue mundi domina* etc. Sed baladum est, quod habet tres partes et in prima duas clausuras uel vnam ut *Virginem mire pulcritudinis, Delibi scriba, Tibi cordis.* Sed trumpetum et stampania possunt habere duas uel tres partes et delyrant frequenter ad quintam notam uel ad dyapason idest ad octauam ad modum tube uel lyre ut *Tripudium en* / *Autentica* / *Diuum natalicium.* Sed katschetum est, quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore sicud *Prorumpamus paruuli.* Similiter *Cluit in empirico, Domine ad adiuuandum, Petri* etc. Sed rotulum est, quod voluitur ad modum rote sine tenore et contratenore ut *Salue mater saluatoris* similiter *Daz fewir.*

Item sciendum, quadruplici de causa rubee note sive alterius coloris sive vacue ponuntur inter nigras in diuersis cantibus quocumque nomine nuncupatis[3]): primo, propter diuersitatem modi sicud in tenore *Tube sacre fidei* similiter. *Lux est presens* et sic de aliis. Et nigre sunt de modo perfecto et rubee de modo imperfecto. Ergo rubee note ponuntur propter mutacionem temporis ut in *Jarlephie,* in *Adeschort,* in *Tripudium,* similiter in *Virginem mire pulcritudinis* (fol. 148ᵇ). Nam ibi nigre sunt de tempore perfecto, rubee de tempore imperfecto. Tercio ponuntur propter mutacionem prolacionis ut in *Pater alme,* in *Salue pater* etc. Et sic nigre sunt maioris prolacionis et rubee minoris prolacionis. Quarto rubee note quandoque ponuntur in canticis gracia illius, ne longa ante longam valeat tria tempora. Eciam ponuntur alio modo scilicet, quod que notentur in ffaut, debent cantare in C solfaut. Eciam ut plurimum ponuntur isto modo in maiori prolacione in disposicione temporis perfecti secundum exigenciam figurarum, et tamen semper tres et tres talium pro vno tempore computantur imperfecto, sicud patet in *Patrem papale,* in *La doucze flor* et in *En mira res* etc. Et hoc intelligitur de valore siue mutacione prolacionis. Eciam multociens reperiuntur poni in disposicione temporis imperfecti et mutacione temporis; que tamen ponuntur per appositum implicite quam apparent explicite. Exemplum *Disous dous de ros.* Eciam

1) 9ūut'. 2) praōes. 3) nunccupatis.

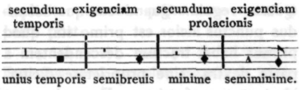
ponuntur interdum rubee inter nigras opposito modo quam sunt disposite, ut patet in *Homelete* etc. 

(S)Equitur capitulum de pausis.

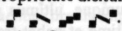
Unde pausa sic diffinitur: Est obmissio vocis recte in quantitate debita alicuius modi perfecti. Vel sic: pausa est vocis cantande obmissio et designatur per tractum aliquam lineam spacium uel spacia transcendentem. Vel: duplex est pausa scilicet generalis et specialis. Generalis pausa est ista que fit per omnes lineas tracta et dicitur ideo generalis, quia omnes cantantes ibi simul pausant. Sed specialis est multiplex: prima quotcumque[1]) spacia tractus sive linea pertransit[2]), tot tempora designat. Et talis pausa debet poni in modo perfecto et imperfecto, quia uel illa transcendit vnum et sic vnum designat tempus, uel duo pertranscendit et sic duo tempora designat, uel tria transcendit spacia et sic tria designat tempora. Exempla patent in superficie sequenti. Sunt autem alie pause media spacia transcendentes et tales sunt duplices, scilicet sursum tracte et deorsum. Nam pausa descendens ad medium spacii designat semibreuem, sed ascendens ad medium spacii in utraque prolacione minimam representat. Alia autem pausa ad medium ascendens spacii, si fuerit vncata, semiminimam representat, ut patet in figura ista etc.:



1) quodcumque. 2) pertranssrit.

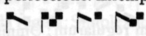


[De ligaturis.]

(N)Vnc ergo dicendum sit de ligaturis, que se habent cum proprietate uel sine proprietate uel cum opposita proprietate uel perfeccione, et antequam aggrediar propositum, primo ponende sunt discripciones horum terminorum. Est ergo ligatura aggregacio figurarum ad invicem colligatarum. Sed proprietas est noticia note a primo inuentore et a plano musico data. Sed opposita proprietas est, que facit semibreuem cui additur et sequentem non stare pro se sed ex sequenti, ideo quia nulla semibreuis solitarie et absolute stare debet. Unde sciendum: triplices sunt figure, que requiruntur ad ligaturas, scilicet longa breuis et semibreuis. De quibus tales dantur regule: Prima est: Quandocumque secundus punctus alcior est primo, ita quod primus omni caret [tractu], cum proprietate dicitur. Exemplum, ut hic: 

Fol. 149'

Secunda regula: Quandoque primus punctus habet tractum a parte sinistra descendentem, cum proprietate dicitur, idest sine perfeccione. Exemplum ut hic:



Sequitur valor illarum regularum. Omnis ligatura cum proprietate habet primam semibreuem secundum exigenciam modi et temporis.

Tercia regula: quando primus punctus alcior est secundo tam in quadratis quam in oblongis ita, quod omni tractu caret, sine proprietate dicitur, idest cum perfeccione ut hic:

Quarta regula: Quandocumque secundus punctus alcior est primo ita, quod primus habet tractum descendentem a parte dextra, sine proprietate dicitur, idest cum perfeccione. Exemplum, ut hic: . Sequitur valor illarum regularum. Omnis ligatura sine proprietate habet primam longam secundum exigenciam modi et temporis.

Quinta regula: Quandocumque primus punctus ligature tam ascendentis quam descendentis habet tractum ascendentem a parte sinistra, cum opposita proprietate dicitur. Exemplum ut hic: . Sequitur valor illius regule: Omnis ligatura cum opposita proprietate habet primas duas semibreues, nisi ponatur in tempore perfecto, quia tunc secunda duplicatur per colorem, scilicet per alteracionem et sic valet duas semibreues.

Sexta regula est: Quandocumque ultimus punctus obliquus pendet sub penultima et est quadratus, sine proprietate dicitur, idest cum perfeccione ut hic: . Septima regula: Quandocumque ultimus punctus alcior est penultimo et habet tractum descendentem a parte dextra et recte uel obliquo stat sub penultima, sine proprietate dicitur, idest cum perfeccione, ut hic: . Sequitur valor illarum regularum: Omnis ligatura sine proprietate habet ultimam longam. Circa septimam regulam considera: Si punctus quadratus descendens directe stat sub ultimo, tunc non valet longam, sed breuem. Exemplum ut hic: . Et talia exempla plura occurrunt in tenore super *Sacrosanctum*.

Octaua regula: Quandocumque ultimus punctus alcior est penultimo ita, quod omni tractu caret, cum proprietate

Fol. 149b

dicitur, idest sine perfeccione. Exemplum ut hic: .

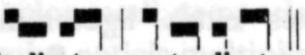
Ultima regula: Quandocumque in fine duo corpora oblique dependunt tam ascendendo quam descendendo ita, quod ultimus punctus nullum tractum habet, cum proprietate dicitur, idest sine perfeccione. Exemplum ut hic: .

Et superadditur decima regula, quod omnes note inter primam et ultimam, que dicuntur medie idest in medio posite, quelibet illarum valet breuem secundum exigenciam temporis, excepto quando prime ascendenter uel descendenter additur tractus sive filum a parte sinistra, quia tunc 2ª alteratur, ut dictum est in quinta regula.

[De perfeccione, imperfeccione, alteracione, transposicione.]

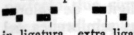
(P)Ostquam dictum est, quid sit modus perfectus et imperfectus, quid tempus et quid prolacio et multis aliis dictis, consequenter agendum est de proprietatibus notarum, que fiunt in illis tribus, scilicet perfeccione, imperfeccione, alteracione, transposicione. Vbi sciendum, imperfeccio causatur in modo perfecto, in tempore perfecto et in maiori prolacione. Racio, quia illud quod est perfectum ex se ulterius perfici non potest, sed bene imperfici. Ergo de imperfeccione videamus. Vnde imperficere est notam perfectam imperperfectam reddere. Et sciendum, quod tam nota quam pausa imperficit. Sed pausa non perficitur, quia habet se per modum priuacionis. Circa quod nota plures regulas: primo, quod in modo perfecto duplex longa imperficitur a simplici longa dupliciter: a parte ante, uel a parte post, uel eciam ab eius valore.

Exemplum primi:

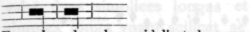


In ligatura extra ligaturam.

Exemplum secundi:



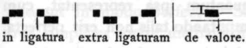
in ligatura extra ligaturam
ascendendo uel descendendo.



Exemplum de valore, videlicet de pausa.

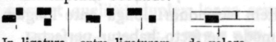
In quibus exemplis simplex longa imperficit longam duplicem sic, quod longa duplex solum stat pro quatuor temporibus et longa simplex pro duobus temporibus vel eius valore, acsi staret in modo perfecto. Secunda regula: duplex longa imperficitur a breui uel ab eius valore et hoc dupliciter: uel a parte ante, uel a parte post.

Exemplum primi:



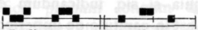
in ligatura extra ligaturam de valore.

Exemplum secundi:

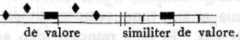


In ligatura extra ligaturam de valore.

In quibus exemplis duplex longa valet 5 tempora et breuis vnum tempus, et sic ambe valent 6 tempora uel duodecim semibreues. Tercia regula: Duplex longa potest imperfici a breuibus, quarum vna imperficit eam a parte ante et reliqua a parte post. Et idem intelligendum est de eius valore.

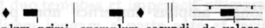


In ligatura extra ligaturam



de valore similiter de valore.

Fol. 150ᵃ In quibus exemplis duplex longa valet quatuor tempora et quelibet breuis imperficiens ipsam valet vnum tempus. Quarta regula: Duplex longa potest imperfici a semibreui uel ab eius valore dupliciter: tam a parte ante quam a parte post.



Exemplum primi, exemplum secundi, de valore.

In quibus exemplis longa duplex stat pro quinque temporibus et quelibet semibreuis pro se; sic erunt sex tempora. Et nota, quod duplex longa amplius imperfici non potest, quia, ut dictum est in 3ª regula, in tali perfeccione stat pro quatuor temporibus, sicud staret in modo perfecto, ubi non potest minus uel magis valere, nisi ei attribuatur signum perfeccionis; et sic tunc stabit pro sex temporibus, acsi staret in modo perfecto et tantum de duplici longa.

Item sequuntur regule imperfeccionis de simplici longa. Prima regula: Simplex longa imperficitur a breui et hoc dupliciter: uel a parte ante, uel a parte post, uel in ligatura, uel extra ligaturam uel eius valore.



In ligatura extra ligaturam de valore similiter de valore.

Fol. 150ᵇ In quibus exemplis simplex longa valet duo et quelibet breuis imperficiens valet vnum tempus. Eciam item plura exempla pro maiori declaracione, ut hic[1]):



a parte ante a parte post de valore.

Secunda regula: Simplex longa potest imperfici in tempore perfecto a semibreui uel ab eius valore et hoc dupliciter: a parte ante et a parte post.

Exemplum:



a parte ante a parte post valor valor.

In quibus exemplis simplex longa stat pro quinque semibreuibus et que-

1) ut hic findet sich zweimal untereinander.

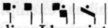
libet semibreuis per se, et sic erunt tria tempora. Vbi nota, quod simplex longa amplius imperfici non potest, quia secundum primam regulam simplex longa stat pro duobus temporibus, acsi staret in modo perfecto. In quo nec minus nec magis significare potest, nisi sibi addatur signum perfeccionis, ut sic: ■·, quia tunc valet tres semibreues, acsi poneretur in tempore perfecto.

Sequitur imperfeccio semibreuis.

Vnde semibreuis in maiori prolacione imperficitur dupliciter: a minima uel ab eius valore scilicet a parte ante uel a parte post, ut patet in istis exemplis:

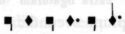


In quibus exemplis quelibet semibreuis valet duas minimas et ulterius imperfici non potest, quia sic significat semibreuem imperfectam, acsi staret in minori prolacione, ubi magis nec minus significare potest, nisi ei addatur signum perfeccionis ut sic ◆·, quia tunc valet tres semibreues, acsi poneretur in maiori prolacione etc. etc.

Fol. 150b (S)Equitur de perfeccione. Et continuatur sic ad precedencia: Dicto de imperfeccione dicendum est de perfeccione. Sed quia perfeccio fit per punctum et sine punctu fieri non potest, ideo primo de punctu videamus. Sciendum: duplex est punctus scilicet diuisionis et perfeccionis. Punctus diuisionis est diuisio perfecti a perfecto, scilicet duplicis longe a simplici, longe simplicis a breui, breuis a semibreui, semibreuis a minima uel ab earum valoribus, ut ponitur in modo. Tunc ponitur uel inter duas longas extra ligaturam uel in ligatura, ut sic: . Tunc diuidit vnam ab alia. Idem intelligendum est de valore uel ponitur inter duas breues extra ligaturam uel in ligatura, ut sic: . Tunc diuidit vnam ab alia et hoc in tempore perfecto. Idem intelligitur de valore: uel ponitur inter duas semibreues uel earum valore[1]) ut hic:



Tunc diuidit vnam ab alia et hoc in maiori prolacione. Et sciendum ulterius: quandocumque punctus diuisionis additur longe, reddit eam perfectam. Similiter breui uel semibreui. Sed punctus perfeccionis est perfeccio imperfecti et perficit longam, breuem uel semibreuem uel eciam earum valores et ponitur in modo perfecto, tempore imperfecto et minori. Nota: quandocumque vna nota perficit aliam, tunc auffert illi note tantum, quantum ipsa representat, cum qua computando talis non erit perfecta.

Exemplum: 

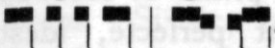
Item sciendum: longa ante longam in modo perfecto habetur perfecta.

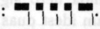
Exemplum: [. Item breuis ante breuem habetur perfecta in tempore perfecto. Exemplum][2]) ■ ■.

Item semibreuis ante semibreuem habetur perfecta in maiori prolacione. Exemplum ◆ ◆.

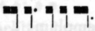
Et hoc est verum, si tales note non imperficiantur a parte ante uel a parte post, quia si sic, iudicandum est, ut dictum est in capitulo de imperfeccione, et si punctus diuisionis non mediauerit, quia si sic, tunc semper diuidit vnam ab alia. Et talis punctus ideo additur, ne causetur alteracio, de qua infra dicetur. Et talis punctus debet poni ad medium note, si potest competenter. Sed punctus perfeccionis debet poni quasi ad caput semibreuis ut hic ◆· etc.

[1]) volote. [2]) Die eingeklammerte Stelle ist offenbar ausgelassen worden.

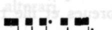
(S)Equitur de alteracione. Que est alius color modi, temporis sive prolacionis, cuius noticia multipliciter potest haberi. Vnde, quandocumque in modo perfecto due simplices longe mediant inter duas duplices longas uel earum valores, tunc illa secunda longa simplex valet duas simplices longas et prima simplex longa vnam scilicet se ipsam . In quibus exemplis quelibet duplex longa valet sex tem- Fol. 151a pora | et prima longa simplex valet duo tempora, secunda quatuor. Et nuncupatur[1]) longa altera idest alterata sive duplicata. Et hoc est verum, si non punctus mediauerit, quia si sic, tunc prima simplex longa imperficit primam duplicem longam et secunda secundam et quelibet duplex longa valet quatuor tempora, simplex vero duo, ut in modo perfecto. Si autem tres simplices longe mediauerint, tunc quelibet simplex longa valet duo tempora et quelibet duplex longa sex.

Exemplum, ut hic: .

Et hoc est verum, dummodo ille tres simplices non distinguuntur[2]) per punctum diuisionis. Et hoc fit dupliciter: aut punctus ponitur post primam longam simplicem aut ante ultimam.

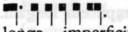
Exemplum primi: .

In quo exemplo simplex longa prima imperficit primam longam duplicem. Secunda longa simplex valet duo tempora et tercia longa simplex quatuor tempora, quia alteratur, et longa ultima duplex per se.

Exemplum secundi: .

In quo exemplo prima duplex longa valet sex tempora et prima simplex longa duo tempora, secunda simplex longa quatuor tempora et dicitur altera idest alterata. Tercia simplex longa valet duo tempora et imperficit ultimam duplicem longam a parte ante et facit eam stare pro quatuor temporibus, acsi staret in modo imperfecto. Si autem plures note simplices mediauerint inter duas duplices longas quam tres, considerandus[3]) semper est numerus ternarius illarum figurarum, utrum sit simpliciter numerus ternarius uel non. Si sic, quelibet duplex longa computanda est pro sex temporibus et quelibet simplex longa pro duobus temporibus. Exemplum potest capi, quando sex uel nouem uel 12 et sic de aliis simplices longe mediauerint inter duas duplices longas ita, quod numerus ternarius compleatur. Si autem vna fuerit superflua ultra ternarium numerum, tunc prima simplex longa imperficit primam duplicem longam sicud hic: . Et hoc est verum, si non preponitur punctus diuisionis ultime simplici longe, quia si sic, tunc ultima simplex longa imperficit ultimam duplicem longam. Valor patet ex precedentibus.

Exemplum: .

Vel eciam[4]), quando punctus postponitur prime longe duplici, ut hic: . Tunc ultima simplex longa imperficit ultimam duplicem longam. Valor patet ex precedentibus.

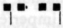
(I)Tem quandocumque due breues ponuntur inter duas simplices. Tunc secunda breuis valet duo tempora et dicitur altera idest alterata uel duplicata et hoc in modo perfecto.

Exemplum: .

---

[1]) nunccupatur. [2]) distingwuntur. [3]) cōside'ando statt cōside'and'. [4]) ecc.

Et hoc est verum, si non mediat punctus diuisionis inter illas breues, quia, si sic, tunc prima imperficit primam longam, secunda secundam.

Exemplum: 

In quibus exemplis ubi in primo exemplo quelibet longa valet tria tempora et prima breuis vnum tempus, secunda duo tempora, | sed in secundo exemplo quelibet longa valet duo tempora et quelibet breuis vnum. Si autem numerus ternarius breuium inter duas simplices longas mediauerit puta tres sex uel novem duodecim etc., tunc quelibet longa valet tria tempora et quelibet breuis vnum.

Fol. 151b

Exemplum de tribus: 

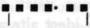
Si autem vna fuerit superflua, tunc prima breuis imperficit primam longam simplicem.

Exemplum: 

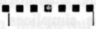
In quo exemplo prima longa imperfecta a breui valet duo tempora et quelibet breuis vnum. Sed ultima longa valet tria tempora. Et hoc est verum, si non mediat punctus diuisionis, quia si sic, hoc est dupliciter: uel punctus ponitur post primam longam uel non. Si sic, tunc ultima breuis imperficit ultimam simplicem longam.

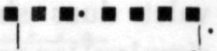
Exemplum 

Vel punctus ponitur ante ultimam breuem et sic iterum ultima simplex longa imperficitur.

Exemplum: 

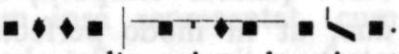
In quibus exemplis prima simplex longa valet tria tempora et quelibet breuis vnum tempus; ultima vero simplex longa valet duo tempora. Si autem due breues fuerint in superfluo inter duas simplices longas, tunc prime due capiuntur perfecte et ultima breuis alteratur, idest valet duo tempora,

Exemplum: 

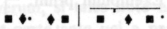
nisi punctus mediauerit post secundam breuem, quia tunc talis valet duo tempora et non ultima, ut sic: 

In quibus exemplis prima et secunda simplices longe sunt perfecte, idest quelibet valet tria tempora et ultima breuis in primo exemplo valet duo tempora et quelibet alia breuis vnum tempus. Sed in secundo exemplo secunda breuis valet duo tempora et quelibet alia breuis vnum tempus.

(I)Tem semibreuis in tempore perfecto alteratur, quando due mediauerint inter duas breues uel eius valores.

Exemplum: 

In quibus exemplis prima breuis et ultima quelibet valet tres semibreues. Et prima semibreuis significat se ipsam, secunda uero significat breuem imperfectam idest duas semibreues, et dicitur semibreuis alterata idest duplicata. Et hoc est verum, si non mediat punctus diuisionis, quia si sic, tunc prima breuis imperficitur a prima semibreui et secunda a secunda.

Exemplum: 

In quibus exemplis quelibet breuis valet duas semibreues et quelibet semibreuis se ipsam. Si autem numerus ternarius mediauerit inter duas breues, tunc quelibet breuium valet tres semibreues et ille tres semibreues computantur pro vna breui.

Exemplum: 

Et sic eodem modo iudicandum est, si mediauerint sex, nouem uel duodecim uel quindecim. Si autem vna

Fol. 152a semibreuis superfluit, tunc prima | semibreuis imperficit primam breuem.

Exemplum: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ■.

In quo exemplo prima breuis imperficitur a prima semibreui, uel postponitur prime breui[2]). Et hoc est verum, si non mediat punctus diuisionis, quia si sic, hoc fit dupliciter: uel preponitur ultime semibreui uel postponitur prime breui. Si sic, tunc utroque secunda breuis imperficitur a semibreui sibi preposita.

Exemplum: ■· ♦ ♦ ♦ ♦ ■ ■ ♦ ♦ ♦· ♦ ■.

In quo exemplo prima breuis valet tres semibreues et quelibet semibreuis valet se ipsam et ultima breuis valet duas semibreues. Si autem due semibreues fuerint superflue ultra numerum ternarium, tunc ultima semibreuis debet alterari.

Exemplum: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ■.

In quo exemplo quelibet breuis valet tres semibreues et ultima semibreuis duas semibreues et vocatur altera, idest semibreuis duplicata.

Et hoc est verum, si non mediat punctus inter ultimas duas semibreues. Si sic, tunc prima semibreuis imperficit primam breuem et ultima semibreuis imperficit ultimam breuem.

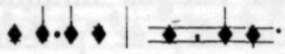
Exemplum: ■ ♦ ♦ ♦ ♦· ♦ ■.

In quo exemplo quelibet breuis valet duas semibreues et quelibet semibreuis se ipsam.

Item si autem in maiori prolacione due mediauerint minime inter duas semibreues uel earum valores, tunc secunda minima debet alterari.

Exemplum: 

In quo exemplo quelibet semibreuis valet tres minimas et secunda minima valet duas minimas et dicitur altera, idest minima duplicata et valet tantum quantum semibreuis in maiori prolacione. Et hoc est verum, si non mediat punctus diuisionis, Si sic, tunc prima minima imperficit primam semibreuem et secunda secundam.

Exemplum: 

In quo exemplo quelibet semibreuis valet duas minimas et quelibet minima se ipsam. Si autem plures mediauerint, considerandum est numerus ternarius, si haberi potest in illis uel non. Si sic, tunc quelibet semibreuis valet tres minimas et quelibet minima se ipsam.

Exemplum: 

Si autem fuerit superflua, hoc fit dupliciter: uel ibi ponitur punctus diuisionis uel non. Si non, tunc prima minima imperficit primam semibreuem.

Exemplum: 

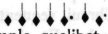
Si autem mediat punctus, hoc contingit dupliciter: uel ponitur post primam semibreuem uel ante ultimam minimam. Si sic, tunc utroque modo imperficitur ultima semibreuis.

Exemplum: 

In quibus exemplis prime due semibreues sunt perfecte, sed ultime due imperficiuntur. Si autem due minime fuerint superflue, tunc ultima minima alteratur.

Exemplum: 

In quo exemplo quelibet semibreuis valet tres minimas et quelibet minima se ipsam nisi ultima, que alteratur idest duplicatur. Et hoc est verum, si non ponitur punctus ante ultimam minimam.

Exemplum: 

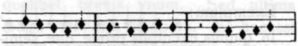
In quo exemplo quelibet semibreuis tam prima quam ultima imperficitur a minima proxima precedente uel sequente. Et tantum de alteracione etc.

1) Es folgen durchstrichen die zwei Sätze später auftretenden Worte: Si sic, tunc utrique modo secunda breuis imperficitur a semibreui sibi proposita.

Fol. 152b (S)Equitur de transmutacione. Sciendum, transmutacio describitur sic: Est notarum connumerandarum segregacio et fit per transposicionem breuis, quantum ad modum semibreuis, quantum ad tempus minime, quantum ad prolacionem, ut patebit. Sciendum, quod in minori prolacione, quandocumque vna semibreuis mediat inter duas minimas uel earum valores ut sunt pause uel puncta, talis est diuidenda in duas minimas. Racio, quia ipsa cum ambabus illis minimis valet duas semibreues et sic diuiditur, ut prima adderetur prime minime, cum qua constituit semibreuem imperfectam, et secunda pars addatur secunde minime, cum qua similiter constituit semibreuem imperfectam.

Exemplum: 

Si autem plures semibreues mediauerint inter duas minimas uel earum valores, tunc quelibet illarum est diuidenda, ut patet in exemplo:



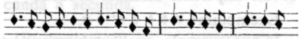
In quibus exemplis semibreuis sequens minimam pausam uel punctum est diuidenda in duas minimas, quia computando illam semibreuem ad minimam precedentem oportet eam diuidi, ut vna pars illius semibreuis cum minima uel pausa uel puncto precedente constituat [1]) semibreuem imperfectam. Secunda autem pars illius semibreuis additur semibreui sequenti [2]), que eciam est diuidenda. Et sic deinceps usque ad ultimam minimam, que cum ultima parte ultime semibreuis eciam constituit semibreuem imperfectam minoris prolacionis. Si autem talis modus euenerit, quod primo ponatur minima, deinde semibreuis et iterum minima et iterum semibreuis et sic ulterius procedendo, tunc est sciendum, quod semibreuis, que mediat inter duas primas minimas, est diuidenda racione supra tacta. Secunda semibreuis manet invariata, quia nullum respectum habet. Sed tercia semibreuis iterum variatur supra tacta racione. Quinta vero manet invariabilis et contingit ibi transposicio temporalis et prolacionalis. Temporalis ex inde, quia ibi due semibreues transponuntur; prolacionalis ideo, quia due minime transponuntur, que secundum transposicionem habent respectum ad invicem.

Exemplum ut hic:



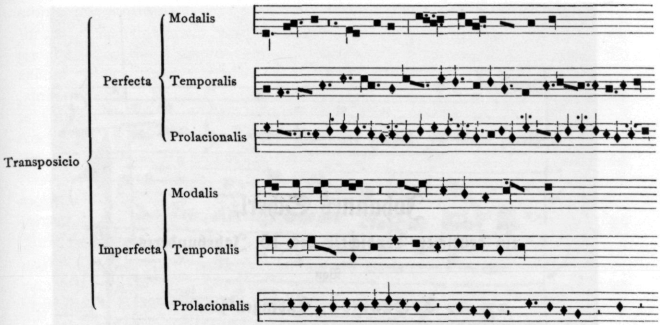
Vltimo sciendum, in maiori prolacione secundum modernos musicos eciam ponitur punctus perfeccionis, qui secundum eos ponitur ad minimas et valet semiminimam.

Exemplum, ut hic:



In quibus exemplis minima cum puncto et tribus semiminimis sequentibus valet vnam semibreuem perfectam maioris prolacionis. Sed in ultimo exemplo minima mediat inter punctum semiminime et semiminimam, que minima est diuidenda in duas semiminimas etc. etc. Fol. 153a

1) constituit. 2) sequente.


Transposicio
Perfecta
Modalis
Temporalis
Prolacionalis
Imperfecta
Modalis
Temporalis
Prolacionalis

Johannes Scherl,

ein deutscher Tondichter des 15. Jahrhunderts

Von

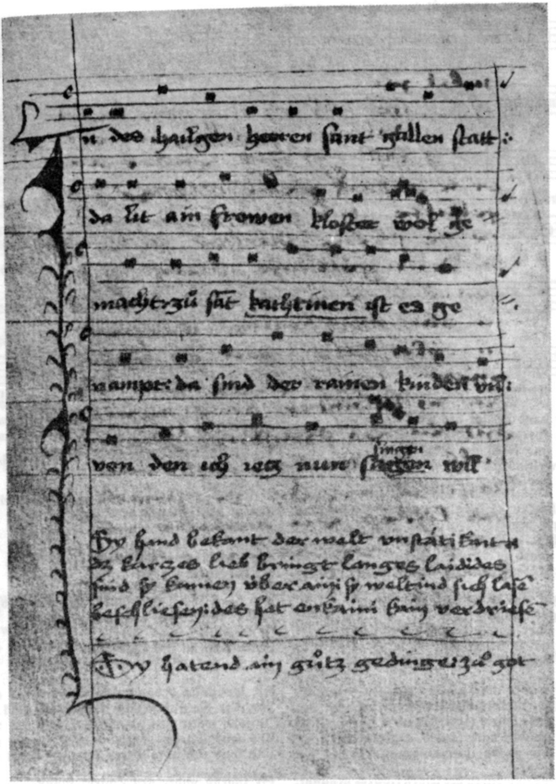
A. Hauber †, Tübingen[1])

Aus dem Nachlaß Ludwig Uhland's kam 1871 mit etlichen anderen eine deutsche Handschrift in den Besitz der Universitätsbibliothek Tübingen, die dort unter der Signatur M. d. 456 aufgestellt wurde. Sie hat 255 Blätter eigener Zählung, von einer Hand einer Frau geschrieben. Die Größe des Bandes beträgt 20 × 11 cm. Wahrscheinlich ums Jahr 1482 im Dominikanerfrauenklösterlein St. Katharina bei St. Gallen geschrieben für das äußerlich unscheinbare Augustinerinnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen, wie eine gleichzeitige Widmung ausweist, enthält sie eine jedenfalls eigens für die Frauen in Inzigkofen zusammengestellte Kompilation aus etlichen Schriften des Dominikaners Johannes Meyer, der im 15. Jahrhundert in Wort und Schrift viel für die Reform seines Ordens gewirkt hat[2]). Prosa bis Bl. 245ᵛ, schließt sich 245ᵛ/249ᵛ ein historisches, in Musik gesetztes Lied daran an, das die Zeit, wie die Frauen von St. Katharinen eine „gemaind" angefangen und ihr Kloster beschlossen haben, d. h. vom freien ungebundenen, jede strenge Regel außer acht lassenden zum gemeinsamen Leben innerhalb ihrer Klostermauern im Jahre 1482 übergegangen sind, zum Gegenstand hat. Verfasser und Komponist ist Johannes Scherl, damals der Frauen Beichtvater und Lesmeister. Es ist nicht bloß von Wert für die allgemeine Geschichte wegen seiner Gleichzeitigkeit mit den Ereignissen, sondern auch für die Musik und ihre Geschichte; es nennt uns einen bis jetzt unbekannten mittelalterlichen, allerdings bloß mit diesem einzigen Stück vertretenen Tondichter und lautet also:

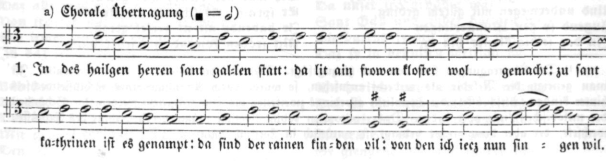
---

[1]) Die Arbeit des im vaterländischen Dienste verstorbenen Tübinger Bibliothekars war bereits vor Ausbruch des Krieges der Redaktion der Sammelbände der JMG zur Drucklegung übergeben worden. Wir genügen einer Ehrenpflicht, wenn wir jetzt diesen Aufsatz veröffentlichen, obwohl das gleiche Thema in der Zeitschrift f. MW I, 5 seine Behandlung gefunden hat, zumal durch ihn offenbar Irrtümliches dieser Ausgabe in Melodie und Text richtig gestellt und auch im übrigen neues Material beigebracht wird. Um die Besorgung der Vorlage zu dem Faksimile hat sich Herr Oberbibliothekar Dr. Geiger in dankenswerter Weise bemüht. [Die Schriftleitung.]

[2]) Vgl. Peter Albert, „J. Meyer, ein oberdeutscher Chronist des 15. Jahrhunderts," Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 52 (N. F. 13), 1898, 255/264 und vom gleichen Verfasser: „Zur Lebensgeschichte des Dominikanerchronisten J. Meyer," ebd. 60 (N. F. 21), 1906, 504/510.



a) Chorale Übertragung (■ = 𝅗𝅥)



b) Rhythmische Übertragung



„Sy hand bekant der welt unstätikait
Daz kurczes lieb bringt langes laid
Des sind sy kumen über ain:
Sy weltind sich lasen beschliesen
Des hat enkaini kain verdriesen.

Sy hatend ain gůtz gedinge,
Zů got dem höchsten heren zart,
Er hulf es in volbringen
Und wurd in darum geben
Mit fröden daz ewig leben.

Fierzig waz ir an der zal
Jn gůter jugend über al,
Da ward got luter angesechen
Und och ir seliges hail
Daz mag ich wol mit warhait iechen.

Und wie es am anfang ergangen waz,
Daz wil ich uch erzellen bas,
Daz lond uch nit verdriesen,
Am donstag nach sant Margreten tag,
Hůb sich an daz beschlůssen.

Zwo lay schwöstren des selben klosters genannt,
Die wurdend gesent in Kostenzer land,
Und underwegen mit gůtem geding,
Zugend sy gen Münsterlingen
In daz selbig kloster hin in.

Do kam ain kloster frow zů in
Sy hies es sy wilkumen sin,
Sy sprachend: Wir sumend uns als lang,
Do sprach die selbi frow zů in:
Jch fürcht, ir sigind schon in dem bann.

Der bischof hat uns ain gebot geton,
Wir sollend niemen in unser kloster lon,
Sprach die selbi frow zů in:
Die schwöstren erschrackend also ser:
Sy hatend es for nie gehöret mer.

Und do sy wider gen sant Gallen komend,
Und es die frowen erst vernomend,
Jr lesmaister ward besant
Sy laitend im die sachen für,
Wie die sw[östren] werind im bann.

Dir lesmaister bedacht sich recht,
Für war die sachen sind nit schlecht,
Jr sond wider gen Costenz gon,
Und sond ůch dem vicari erzögen,
Und sond ůch absolvieren lon.

Sy zugend wider gen Costenz hinab,
Des war der vicary wol gewar,
Er sprach: Es schadet nit als vil,
Jr habends nit uß frefel geton,
Mit fröden komend sy wieder hain.

[1]) Die Übertragungen sind von uns hinzugefügt. Die Melodie schließt in einer confinalis. Ist man geneigt, die Melodie als verderbt anzusehen, so würde durch Annahme eines Schlüsselwechsels hinter kinden (Altschlüssel) die Tonalität allerdings zweifellos als Dur festgestellt werden, die Schönheit der melodischen Linie aber leiden. Das semitonium subintellectum müßte bei Annahme des Schlüsselwechsels, der aber durch nichts bedingt ist, natürlich in Fortfall kommen. [Schriftleitung.]

Mornent do man die non gesang,
Die priorin zů dem capitel klanckt,
Sy lait den convent die sachen für,
Sy sprach: Man hat uns ainen rat geton,
Wir söllend selb gen Costenz gon.

Do es ward an sant Jacobs tag,
Sy hůbend sich selber uff die fort,
Die priorin und och die schaffnerin
Und jungfro Endlin Muntpratin
Sy zugend all gen Costenz in.

Alsbald am driten tag darnach,
Sy zugend uff des bischofs hof,
Do mag man wol geloben,
Daz es waz gar ain schöner zug,
Von heren und von frowen.

Sy komend für den bischoff gegangen,
Von im so wurdend sy schon enpfangen,
Sy fiengend in an zů bitend,
Daz er sin gnad dar zů welt tůn,
Zům schloß weltend sy sich schicken.

Do der bischof daz erhort,
Er ward von ganzen herzen fro
Es waz im ain groß gevallen
Daz erzogt er mit schönen worten fil,
For den heren und frowen allen.

Sy batend och zů sant Gallen den rat,
Daz er sinen willen dar zů gäb,
Daz sy ir kloster beschlussind
Und sy och nem in sinen schirm
Und dar zů werind behulfen.

Es waz in allen ain groß gevallen,
Den wisen heren zů sant Gallen,
Sy warend all darzů berait,
Daz sy in weltind hilflich sin,
Und fürdren zu der gaistlichait.

Von dem bischoff ward och schier berait,
Ain brief nach aller gaistlichait
Dar inn waz er bestäten
Daz schloß iemer in ewig zit
Mit bischoflichem gewalti.

Der brief der haltet also inn,
Daz alle menschen im bann sind,
Von frowen und och von mannen,
Die iemer on groß vernüftig sach,
In daz selbig kloster gangind.

Und ander hübscher worten vil,
Die ich nit alle erzellen wil,
Der brief waz ganz gevallen,
Mit grosser fröd und ganzer begierd
Den selben frowen allen.

Und do die sach erst beschlossen ward
Sy hubend sich wider uf die fart
Zů irem closter mit danckbarkait,
Do wurdend sy schon entpfangen
Von iren mitschwöstren allen.

Alsbald man die sach zů sant Galen vernam,
Ain grosses volck in daz closter kam,
Sy tatend, als ob es in wär laid,
Und hůbend an zů wainend,
Jemerlicher ding ich nie gesach.

Und do sy wider gen sant Gallen komend
Und es die frowen alsbald vernomend,
Sy wurdend all von herzen fro,
Wie wol doch etwa menger,
Ward menger grossen herzen stoß.

Den stoß den tatend sy gern liden
Durch iren heren Jesum Christ,
Der nun ir höchster tröster ist,
Umb in so hand sy geben
Ir gůt und lib und leben.

Do nun daz ergangen waz,
Die frowen tatend noch ain fart,
Gen unser lieben frowen,
Das sy in gnad und glück erwürb,
Und och ain stät volhären.

Do sy gen Ainsidlen komend in,
Es dunckt sy gar ain gůter sin,
Daz man in ain ampt welt singen,
Des warend sy in hoffnung ston,
In wurd des bas gelingen.

Ain tail der frowen belibend im closter
Daz sy volbrächtind gotes lob
Und do die andren komend hain,
Do batend sy die priorin,
Daz sy in erlopti in sant Gallen münster hin in

Die priorin sach an die sach,
Und bedacht sich mit beschaidenhait,
Sy sprach: Es mag wol zimlich sin,
Die natur die wil ergezet sin,
Und zoch mit inen frölich hin.

In daz münster an die stat,
Da unser fro genädig waz,
Sant Gall und ander hailgen vil,
Die batend sy mit grosem fliß,
Daz sy in behulfen weltind sin.

Ain herlich ampt ward in gesungen,
Dar zů die orglen wol erklungen,
Sy woltend gern verborgen sin,
Als erst die meß end nam,
Sy giengend mit ain andren hin.

Als nun die fart waz ergangen,
Die frowen die gund gar ser belangen,
Daz daz schloß sin fürgang gewunn,
Des gnadetend sy vater und muter,
Die zů in in daz closter komend.

Und do es ward sant Michelstag,
Jr lesmaister in dem sessel saß,
Er begond den bann verkünden,
Vil andachtes man da sach,
Meng trächen ward gereret haiß.

Sy fielend nider allgemain,
Und rüstend den hailgen gaist an,
Die sengerin solt es sachen an,
Kain rechti stim man hören kund,
Daz schůff der andacht der sy bestůnd.

Nach Christus gebürt do man zalt,
MCCCC und zwai und achzig jar,
Jst dis alles beschechen,
Dar an hat mengs verwundren ser,
Daz es hat gehört und gesechen.

Got vater in der ewikait,
Dir sy iemer lob und er gesait,
Den du hast uns din genad mitgetailt,
Des wellend wir dich loben,
Mit singen und lesen manigvalt.

Der uns dies liedly nůn gedacht,
Grossi liebi zů dem schloß in dar zů bracht,
Dar an er hat groß gevallen,
Der rainen kind bichtvater er ist,
Daz well im got bezalen.

Amen."

Ein Nachwort lautet:

„Dies liedlin hat geordnet unser wirdiger und lieber vater Johannes Scherl lesmaister bichtiger zů Sant Katrinen by Sant Gallen zů der zit, als daz selbig kloster prediger ordens beschlossen ward. Got sy lob ewiklich, daz hand wir ůch uß sunder liebi und getruwen geschriben, als unsern aller liepsti mutren und sw[östren] unser da by alzit zů gedenckind gen got unserm ainigem gespons Jesu Christo."

* * *

Das Kloster zu St. Katharina[1]) wurde 1228 von St. Galler Bürgern und frommen Frauen gestiftet, außerhalb der Stadtmauern, bestätigt vom Abt von St. Gallen und natürlich unter die Oberaufsicht des Bischofs von Konstanz gestellt. 1266 nahm es die Augustinerregel an, aber trotzdem war es noch lange Zeit ein „offenes" Kloster; die Frauen hatten fast ungehindert freien Wandel, konnten nach Belieben ein- und ausgehen ohne eigentliche Klausur. Der Einfluß unruhiger Zeitläufte machte sich fühlbar, so in der Kampfeszeit Ludwigs des Bayern. Durch Kauf und Schenkung wuchsen ihnen stetig die zeitlichen Besitztümer, vornehmlich im 15. Jahrhundert. 1368 brachten sie es zuwege, von der Zugehörigkeit zur St. Lorenzpfarrei losgelöst zu werden; sie bekamen eigene Kirche und Friedhof. In dieser Zeit gingen sie auch zur Dominikanerregel über, ohne jedoch dem Ordensverband einverleibt zu werden. Selbst als sie im Beginn des 16. Jahrhunderts ihren Lesemeister nach Rom zum Ordensgeneral schickten, glückte es ihnen nicht, die endgültige Aufnahme zu erwirken. 1376 erwarben sie sich das Bürgerrecht der Stadt St. Gallen und stellten sich unter Zahlung von jährlich 10 ℔ in ihren Schutz.

Doch eine strenge Ordnung und Regel herrschte trotz allem immer noch nicht im Kloster, es war immer noch nicht „beschlossen", d. h., man befleißigte sich noch keiner ernsthaften Klausur. Auch ein gemeinsames Leben bestand nicht, jede Klosterfrau hatte ihren eigenen fest bestimmten Teil an den Einkünften und nahm ihre Mahlzeiten auf ihrer Zelle ein. Frei und unbehindert war ihr Leben und ihr Wandel.

[1]) Die Geschichte wird in den Grundzügen in freier Anlehnung an [August Hardegger] „Die Frauen zu St. Katharina in St. Gallen" im Neujahrsblatt des Historischen Vereins in St. Gallen 1885 erzählt.

Fürsorglich bestellte ihnen deshalb die Stadt St. Gallen einen Vogt. 1459 tauchte der feste Entschluß auf, eine „gemaind", ein gemeinsames Leben anzufangen. Allein bei weitem nicht alle Insassen gehörten zur Reformpartei; ihre Gegnerinnen trieben es bis zu den gröbsten Handgreiflichkeiten, zu schwer blutenden Wunden gegen die ernsthaft Wollenden; doch letztere bekamen die Oberhand.

Eine kurze Charakteristik der Zustände von der Einführung der Klausur, die vielleicht etwas kräftig schattiert ist, findet sich in der „Chronica, inhaltend Historien ... von St. Gallen"[1]):

„Im Frawenkloster St. Kathrina in St. Gallen ward ein etwelch uszglaßnes Leben geführt, umb den Baumgarten herumb stand ein schlecht Bretterwand, die von den Nachtschwärmeren und heillosen Lüten leichtiglich erstiegen werden mocht. Desz macht die neu Priorin Engel Varnbühler[2]) ein End, und das Kloster ward mit einer Mauer umbschlossen."

Wer dann noch den Anstoß zur ernsthaften gründlichen Durchführung der Reform gab, wird nicht gesagt, ob der Lesemeister Johannes Scherl oder Johannes Meyer oder sonst jemand. In einem dem Kloster St. Katharina zu Wil gehörenden Fragment, einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, heißt es:

„Item in dem jar do man zalt von geburt Jesu Christi MCCCCLXXXII jar an dem herbst, da batend wir mit großem ernst und fliß unsern gnädigen herren Graf Otto von Sunnenberg[3]), das er uns bestäti und vergünsti mit siner hilf und gnad, das wir das closter beschlussind, wen unser wirdigi müter priorin und ganzer convent hat darzů ain ganzi begierd, und darum mit raut so für dů selb wirdig můter priorin und mit ir dů můter schaffnerin und unser wirdiger vatter lesmaister mit namen Johannes Scherl von Nürenberg und uß dem convent der observanz des klosters zu Aistetten[4]), der unser bichtiger was und och fast begierig, zů dem schloß und aller gaistlichait, und gingend selb zu Constancz uf die pfalancz[5]).

Eine anschauliche, etwas breite Schilderung all der Vorgänge, wie das St. Katharinenkloster zur strengen Klausur überging, bietet das historische Lied, und zwar von der berufensten Hand, da ja der Beichtvater die Priorin und die Schaffnerin auf ihrer Fahrt an die Kurie von Konstanz begleitete, überhaupt die ganze Zeit und Bewegung selbsttätig miterlebte.

* *
*

Johannes Scherl war der erste Lesemeister und Beichtvater, den sich die Frauen frei hatten wählen dürfen; bis dahin waren sie gebunden gewesen, ihren Berater immer auf den Vorschlag ihres Bischofs aus dem Dominikanerkloster zu Konstanz, dem Inselkloster, zu nehmen. Er ward verpflichtet, das Kloster mit den Sakramenten zu versehen, täglich Messe zu lesen und an Sonn- und Feiertagen und in den Fasten zu predigen. Er bekam dafür Speis und Trank, Wohnung, Heizung, Beleuchtung nach Notdurft und 12 fl. bares Geld. Er blieb 19 Jahre auf diesem Posten von 1477—1496 und ging jedenfalls bloß wegen Zerwürfnissen mit den Stadtbürgern

[1]) Hrsg. von Kaspar Wild, St. Gallen 1849, 85.

[2]) Sie entstammte einem alten angesehenen St.-Galler Geschlecht.

[3]) Graf Otto von Sonnenberg, Bischof von Konstanz, 1471—1491.

[4]) Eichstätt, die Bischofsstadt in Mittelfranken; das Dominikanerkloster daselbst war 1447 reformiert worden.

[5]) Die Mitteilung dieses Stückes verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. J. Dierauer-St. Gallen, für die ihm hiermit bestens gedankt sei.

weg, zum großen Schmerze der Frauen, wie ein Eintrag der Priorin Engel Varnbülerin in ihre Hauschronik dartut[1]). Er hatte großen Anteil an der Vollendung des Reformwerkes, und auch später war sein Einfluß sicher nicht geringer. Mit seiner Herkunft aus Eichstätt bzw. Nürnberg mag es zusammenhängen, daß sich ein reger Verkehr zwischen dem St. Katharinenkloster in St. Gallen und dem gleichnamigen in Nürnberg entwickelte.

Schon 1428 war von Schönensteinbach aus St. Katharinen in Nürnberg reformiert worden. Von da kamen die fast überall geltenden Reformgrundsätze nach St. Gallen, teils schriftlich, indem sich die Priorin bei ihrer Kollegin Rats erholte in Briefen, teils mündlich, indem sie sich auch zwei Schwestern von da erbat. Daraus entstand das „Schwösternbuch", die Niederschrift der in Nürnberg üblichen guten Gebräuche beim Gottesdienst sowohl, wie bei allen Vorkommnissen des bürgerlichen Lebens, wie in gesundheitlichen Fragen[2]).

Daß Scherl musikalisch war, ersehen wir aus seiner Tondichtung wie aus einer Notiz bei Hardegger[3]): Im Jahre 1484 kaufte die Priorin zur Begleitung des Chorgesanges „ain positiv von Maister Marti um VII guldin. Das schlecht uns unser vatter lesmaister in dem göttlichen dienst ze chor, got ze lob."

Von dem allgemeinen Hochstand dieser Periode unter der Leitung der Engel Varnbülerin und des Lesmeisters und von der Kunst- und Schreibfertigkeit der Nonnen legt eine Anzahl jetzt noch vorhandener Bücher beredtes Zeugnis ab, zum Teil für den Chorgebrauch beschafft. Die Hauschronik der Varnbüler berichtet: „Item hand wir geschriben II genotirte mettibücher, ains von der zit, das ander von den hailigen" und wiederum: „Item II antiphonarien auf pergament und ain evangelienbuch"[4]). Diese Bücher enthalten sicher den Geist und die Arbeit Scherl's. Ob er für die Musik noch weiteres geleistet, wissen wir leider nicht.

Von den persönlichen Verhältnissen Scherl's wissen wir rein garnichts, nicht wie alt er war, wohin er ging nach seinem Weggang aus St. Gallen oder wann er gestorben; nur daß er einen Bruder hatte, der ebenfalls Geistlicher war. Wie letzterer zu ihm auf Besuch kam, stellten ihn die Frauen gleich als Kaplan an, so daß sie nun zwei Beichtiger hatten[5]).

* * *

Infolge der Durchführung der Reform waren Ansehen und Wohlstand des Instituts rasch gestiegen, es entwickelte sich die eigentliche Blüte des Gemeinwesens. Die Folge davon war, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts viel gebaut wurde, Kirche, Kreuzgang u. a. m. Von den späteren Geschicken unseres Gemeinwesens ist sonst nicht mehr viel Wichtiges zu melden. Inneres und äußeres Un-

---

[1]) A. Hardegger, a. a. O., S. 9: Gott vom himmel sig sin starker helfer u. ewiger beloner.

[2]) Diese Hs. jedenfalls meint Dierauer, wenn er schreibt: „Es mag mit der Herkunft Scherl's aus Nürnberg zusammenhängen, daß das Kloster noch eine wahrscheinlich ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehörende Hs. besitzt, die an zahlreichen Stellen auf die Reformation des St. Katharinenklosters in Nürnberg, überhaupt auf die inneren Ordensregeln Bezug nimmt. Ob diese Hs. geradezu von Scherl angelegt ist, vermag ich nicht zu entscheiden."

[3]) a. a. O. 13.

[4]) Hardegger 11.

[5]) Ebenda 9.

gemach blieben ihm nicht ganz erspart. 1496 entzog ihnen ihr Bischof das Recht der freien Beichtvaterwahl, eine Appellation an den Papst verhalf ihnen jedoch wieder dazu. Nach dem Tode der Priorin Engel Varnbülerin, die 56 Jahre im Kloster zugebracht, war es mit der Blüte vorbei. Seit 1527 suchte die Stadt allmählich die Reformation durchzuführen; doch setzte es jahrzehntelange Streitigkeiten ab. 1554 kam ein Vergleich zustande zwischen den Abgesandten des Abtes — die Güter des Klösterleins gingen ja hauptsächlich von ihm zu Lehen — und der Bürgerschaft. 1594 erwarb sie Kloster samt Gütern um 24000 fl. und brachte in den Klosterräumen das Zeughaus, Schulen und die Stadtbibliothek unter, die Kirche ward zu gottesdienstlichen Zwecken eingeräumt. Im 19. Jahrhundert ging fast alles in Privathände über. Kirche und Kreuzgang sind heute noch die einzigen Überreste der ganzen Klosteranlage.

Die letzten die Reformationszeit überlebenden Frauen von St. Katharina wanderten aus, führten auf dem Nollenberg bei Wuppenau, gleichen Kantons, seit 1560 ihr gemeines Wesen wieder weiter und verlegten es endgültig 1606 nach dem Städtchen Wil, ebenfalls im Kanton St. Gallen und die Residenz des Fürstabtes. Hier schenkte ihnen Fürstabt Bernhard II. einen Bauplatz zur Errichtung einer neuen Niederlassung. 1725 wurde es ein beschlossenes Frauenkloster. Die Nonnen sind heute noch in den Primär- und Realschulen von Wil tätig und leiten außerdem ein bekanntes Mädchenpensionat[1]).

1) Geographisches Lexikon der Schweiz, IV, Neuenburg 1906, 461.

Eine Freiberger Liederhandschrift vom Jahre 1696

Von

Johannes Bolte, Berlin

In der Festschrift für Hermann Kretzschmar 1918 S. 15 hat Adolf Becker eine bereits von Kretzschmar (Geschichte des neuen deutschen Liedes 1, 153) kurz charakterisierte Liederhandschrift des 17. Jahrhunderts, das Ms. germ. 4°, 721 der Preuß. Staatsbibliothek, genauer nach ihrem musikalischen Werte gewürdigt, dabei aber dem Philologen noch einiges zu tun übrig gelassen. Denn wenn er auch Kretzschmar's irrige Lesung „Michel Friedemann" in „Michel Wiedeman" verbesserte, so begegnete ihm dafür anderwärts das Mißgeschick falscher Lesungen und Schlußfolgerungen.

Vor allem ist die Vermutung hinfällig, daß die aus 22 Quartblättern bestehende, äußerlich unscheinbare Handschrift von Michel Wiedeman, „einer musikalisch führenden Persönlichkeit des sächsischen Bergstädtchens Freiberg", vielleicht dem Domkantor, herrühre. Das zeigen die bisher nicht richtig gelesenen Zeilen auf Bl. 2a deutlich: „NB. Michel Wiedemans Historischer Poëtischer Gefangenschafften sechster Monat: Junius fürstellend den unbesorgten Musicanten Fido, in Octav zu Leipzig 1689." Denn sie sollen nichts weiter besagen als den Titel des Buches, aus dem die zunächst folgenden Lieder kopiert sind [1]).

Michael Wiedemann war ein keineswegs unbekannter Schriftsteller, ein Görlitzer Prediger mit einer starken Neigung zur Dichtung und Musik, der, 1660 zu Geibsdorf bei Lauban geboren, 1682 in Leipzig studierte und 1719 als Hofprediger in Stolberg starb [2]). Den Titel seiner 1689—1690 in zwölf Teilen erschienenen „Historisch-Poetischen Gefangenschafften" erklärt er selber im Vorwort folgendermaßen:

> „Es wird in jedwedem Stück eine gewisse Geschicht von einer oder mehr gefangenen Personen erzehlet, deren etliche den jetzigen Zustand der Welt in sich halten. Die gefangenen Personen halten eine poetische Rede, und die Rede wird mit allerhand Anmerckungen begleitet."

So nutzt Wiedemann politische Ereignisse der Vergangenheit und seiner eigenen Zeit aus, wenn er einen von Richard Löwenherz gefangenen kriegerischen Bischof, einen in Frankreich verfolgten Hugenotten oder den 1687 abgesetzten Sultan Mahomed IV.

---

[1]) Dies hatte ich schon vor 30 Jahren, als ich die Handschrift für einen geplanten Liederkatalog auszog, mir notiert. Inzwischen ist auch, wie ich aus einem eingelegten Zettel ersehe, Herr Professor Dr. Max Schneider auf die Abhängigkeit von Wiedemann's gedrucktem Werk aufmerksam geworden.

[2]) Vgl. Zedler's Universallexikon 55, 1880—84 (1748); G. F. Otto, Lexikon der Oberlausizischen Schriftsteller 3, 515 (1803) und Supplement von J. D. Schulze S. 476; Goedeke, Grundriß ^{2} 3, 283 zum Teil irrig); Erler, Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 2, 496 (1909); Fr. J. Schmidt, Geschichte der Stadt Schweidnitz 2, 205 (1848).

und einen eingekerkerten Anhänger des 1689 aus England vertriebenen Königs Jakob II. vorführt. Aus dem bürgerlichen Leben entnimmt er den vorwitzigen Wundarzt, der zum Mörder wird[1]), die verliebte Nonne und Ehebruchsgeschichten. Durch den Leipziger Professor der Dichtkunst Joachim Feller, der 1682 eine Liedersammlung „Der andächtige Student" herausgab und ein empfehlendes Sonett zu Wiedemann's Buch beisteuerte, scheint dieser zu der fünften Geschichte angeregt zu sein:

„Der bekümmerte Studente, welcher nebst etlichen geistlichen Liedern in seiner gebundenen Rede von dem kümmerlichen Zustande der Gelehrten, von der itzigen Art zu studieren usw. handelt."

Ein Gegenstück dazu liefert die uns besonders angehende sechste Geschichte von einem

„lustigen Studenten, der über einer Nacht-Music in Arrest genommen worden, spielet in seiner Poetischen Rede etliche lustige Lieder und lobet die Music, von welcher auch die Anmerckungen handeln."

Offenbar sollte Wiedemann's ganzes Werk ein Seitenstück zu den bewunderten „Heldenbriefen" Hofmannswaldau's abgeben, dessen Stil er auch in seinen gesuchten, oft verstiegenen und geschmacklosen Bildern nachahmt[2]). So schließt der eingekerkerte Student Fido seinen die Lieder einleitenden Monolog mit der schwülstigen Aufforderung:

„Wohlan Music, komm her, sey itzt ein schöner Galgen,
Daran man Traurigkeit, als eine Diebin, hengt,
Komm her, Melancholey, du solt dich itzo balgen,
Laß sehn ob die Music nicht Sieges-Fahnen schwengt.
Komm her zerfleischte Laut, und laß dich recroutiren,
Ihr Finger rüstet euch und tretet ins Gewehr,
Ihr Lippen schicket euch, die Stimme recht zu führen,
Ihr Bücher thut euch auff, gebt eure Lieder her."

Ein merkwürdiges Verhängnis fügte es, daß diese poetischen Gefangenschaften noch nach Jahren den Verfasser selber ins Gefängnis führten. Nachdem er 1691 von Görlitz nach Schweidnitz berufen und 1695 dort Diakonus an der Friedenskirche geworden war, wurde er 1702 von den Jesuiten wegen einiger Ausfälle auf das Papsttum, die er sich in der Geschichte der verliebten Nonne erlaubt hatte, hart verklagt und von der Regierung zur Ausstellung am Pranger, sein Buch aber zur Verbrennung durch Henkershand verurteilt. Zwar wurde ihm auf Verwendung vornehmer Gönner die Prangerstrafe erlassen, aber er mußte von Amt und Stadt weichen und fand erst in Stolberg, wie bereits erwähnt, eine sichere Zuflucht.

Für die Musikgeschichte bietet Wiedemann dadurch Interesse, daß er zwei Hefte seines Jugendwerkes mit Melodien versah, die ein nicht gewöhnliches Talent bekunden. Die 14 Lieder seines sechsten Heftes „Junius, fürstellend den unbesorgten Musicanten Namens Fido", hat der unbekannte Besitzer der Berliner Liederhandschrift Ms. germ. 4⁰, 721 getreu kopiert. Ihr Inhalt soll nun endlich verzeichnet werden:

1) Aus diesem Stoffe hatte schon der Geraer Rektor Mitternacht 1662 ein Trauerspiel „Der unglückselige Soldat und vorwitzige Barbirer" gestaltet; vgl. Ellinger, Ztschr. f. d. Philologie 25, 521.

2) Seltsam ist auch Wiedemann's Einfall, die juristische Dissertation des jung verstorbenen Freiherrn Sigismund von Bibran „De iure baronum" (1696, Berlin Gy 1806) in deutsche Alexandriner zu bringen, denen er eine „geistliche Ausführung" anhängte.

1. Ach soll die Freuden Sonn mich nu nicht mehr bescheinen (7 Str.). — Wiedemann 6, 12.
2. Lieben und Küßen sind niedliche Dinger (3). — W. 6, 28 nr. 1 „Die Liebe der Jugend."
3. Asterie mein Kind (4). — W. 6, 33 nr. 2 „Die verwilligte Liebe", nebst Asterie Antwort.
4. Du schwartze Augen Gluth (7). — W. 6, 40 nr. 3 „Die schwartzen Augen".
5. Rosettgen deine Blicke (7). — W. 6, 45 nr. 4 „Die magnetische Schönheit".
6. Schätzgen deine Trefflichkeiten (6). — W. 6, 57 nr. 5 „Die Gemüths Schönheit".
7. Gestirnte Himmels Pracht (8). — W. 6, 66 nr. 6 „Abend-Gruß".
8. Wer die Welt will kennen lernen. — W. 6, 74 nr. 7 „Reise-Lust".
9. Der liebligste Jahrmarckt vergnüglicher Waren (4). — W. 6, 81 nr. 8 „Garten-Lust".
10. Der beste Vogel in der Welt (7). — W. 6, 89 nr. 9 „Die Märtens-Ganß".
11. Apollo und Bacchus die laßen befehlen (3). — W. 6, 93 nr. 10 „Studenten-Schmauß".
12. Wenn der Glantz der Eitelkeiten (1). — W. 6, 96 nr. 11 „Auffrichtigkeit".
13. Wer immer studiret mit trägem Gemüthe (3). — W. 6, 105 nr. 12 „Musen-Ruhe".
14. Die Fürsten und tapffern Soldaten sind Götter (7). — W. 6, 109 nr. 13 „Soldaten-Lob".
15. Du froher Helicon, laß deine Söhne singen (1). Überschrift: Auf einen Namens Tag.
16. „Ihr Steiger, ihr Häuer, ihr Schlegel Gesellen,
ein güldener Anbruch wird heute gemacht,
betrachtet, wie machtiger Glantz uns anlacht,
versprechet, vor morgen wir wollen bestellen
Die Schichten belegen die Strecken und Orth,
so gehet der schöne Berg Segen wol fort."

Überschrift: Berg-Lied.

17. Glück zu eurer Hochzeit Freude (5). — Hochzeitslied.
18. Mein Rösgen meine Lust (12). — Liebeslied mit einer Responsio Amasiae, wie nr. 3.
19. „Süßer Trost betrübter Herzen,
Zeug hinfort in Sachsen ein,
Laß dein Volk in ihrem [!] Schmerzen
Nicht durchaus verlassen seyn.
Schütze deßen Regiment,
Der sich Friedrich August nennt."

5 Str. Überschrift: In S. Ach wie sel[ig] ist die Stunde. — Ein Gebet für den 1693 zur Regierung gelangten Kurfürsten Friedrich August II. den Starken, der 1694 in Freiberg die Huldigung der Stadt entgegennahm (G. Schünemann, Festschrift für Kretzschmar, S. 145).

20. Gott segnet uns mit lieben Kindern (8). — Aus J. Krieger's Musical[ischer] Ergetzlichkeit [Frankfurt und Leipzig 1684, 1. Theil nr. 27]: Christl[icher] Eltern Kinder-Andacht. Der Text stammt von dem Zittauer Rektor Christian Weise.
21. Der Tag hat sich in Nacht verkehrt (5).
22. Es kann der Demuth nichts an Sitten gleiche gehen (8).
23. Willkommen großer Mann, an deßen hohen Gaben (5). Überschrift: „Den 15. Maji, als Herr M. Rabener den 12 Maji 1696 von Meißen nach Freyberg kahm, wurde ihm den Abend darauff folgen[de] Music gebracht: Willkommen großer Mann etc."
24. Wir sehn izt sich erfreuen (11). — Ein Frühlingslied.
25. Schlaff in dieser kühlen Nacht (3). — Ständchen.
26. Beglücket sey der Tag, den heut der Höchste schicket (4). — Glückwunsch zum Geburtstage.

Es ergibt sich ohne weiteres, daß die fast nur Gelegenheitsdichtungen enthaltenden Nummern 15—26, welche nach Ad. Becker's eigenem Urteil die in musikalischer Hinsicht schwächsten der Hs. sind, gar nicht von Michael Wiedemann herrühren, sondern von dem Besitzer während der Jahre 1689—1696 aus anderen Werken (wie Nr. 20 aus J. Krieger) abgeschrieben oder auch von ihm selber verfaßt sind. Daß jener Besitzer in Freiberg ansässig war, darf man aus der Nr. 23 schließen, die jedoch nicht einem

„reichen Bergherren" gewidmet war, sondern dem früheren Freiberger Rektor Magister Justus Gottfried Rabener (1634—1699), der 1691 zum Leiter der Fürstenschule nach Meißen berufen worden war und 1696 einmal seine Freiberger Freunde besuchte[1]). Wahrscheinlich hat der damalige Gesanglehrer des Gymnasiums Joachim Ernst Span, von dem Eitner einige Kompositionen verzeichnet und den ein Zeitgenosse als „vir in musica excellens" († 1699) hervorhebt, dies Stück verfaßt[2]). Und in ihm oder auch in einem anderen Freiberger Musiker[3]), etwa Christoph Helmerig (1678—1700 Organist an St. Jacobi), Joh. Christian Henning (1686—1722 Organist an St. Petri) oder Georg Metzner oder Mentzer (1676—1711 Organist an St. Nikolai und am Dom), dürfen wir den Schreiber des Liederheftes vermuten.

[1]) Vgl. Wilisch, Kirchen-Historie der Stadt Freyberg 1737 1, 368, und P. Süß, Geschichte des Gymnasiums zu Freiberg 2, 66 (Progr. Freiberg 1877).

[2]) Eitner, Quellen-Lexikon 9, 214; G. Wagner, Series collegarum gymnasii Freibergensis (an Ge. Fabricius, Freibergi descriptio atque annales 1710 Bl. D 3 b); G. Schünemann, Heft 2 dieser Zeitschrift, S. 188.

[3]) Wilisch, Kirchen-Historie 2, 105. 180. 215. 244.

Zur Genesis der Folies d'Espagne

Von

Andreas Moser, Berlin.

Auf den Streifzügen, die mich in Angelegenheiten meiner Geschichte des Violinspiels in viele Bibliotheken des In- und Auslandes geführt haben, ist mir ein so reichhaltiges die Folies d'Espagne betreffendes Material in die Hände gefallen, daß sich davon ganz leicht ein umfängliches Buch herstellen ließe. Da ich jedoch weniger Wert darauf lege, den Gegenstand erschöpfend zu behandeln, einen umso größeren hingegen auf den Versuch, anschaulich zu sein, so setze ich zunächst jene Melodie hierher, welche Corelli als Thema der »Follia« überschriebenen zwölften Nummer seines 1700 in zwei Teilen erschienenen fünften Werkes [1]) gedient hat; wobei zu beachten ist, daß ihr die Fortschreitung des Basses vom dritten zum vierten Takt (Dmoll — Cdur) ein vielleicht noch charakteristischeres Gepräge verleiht, als die Melodie an sich besitzt, die schließlich noch eine andere Harmonisierung vertrüge und bei manchen Bearbeitern in der Tat auch erfahren hat:



1) Sein genauer Titel lautet: „VI Sonate a Violino solo e Violone o Cimbalo; opera quinta, parte prima — Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte, e Follia a Violino solo e Violone o Cimbalo; opera quinta, parte seconda". Da im ersten Teil kein einziger „deklarierter" Tanz vorkommt, so nennt man die darin in Gruppen geordneten Kompositionen kurzerhand Kirchensonaten, die Nummern 7—12 des zweiten Teils dagegen, die hauptsächlich aus Tänzen bestritten sind, schlechtweg Kammersonaten.

Musikalisch betrachtet ist die Follia ein sarabandenartiges Gebilde[1]), das dreihundert Jahre lang eine ähnliche Rolle gespielt hat wie die Romanesca und der Ruggiero, in deren Gesellschaft sie übrigens — namentlich im 17. Jahrhundert — nicht selten auftritt; nur sind ihre Schicksale wesentlich interessanter und abwechslungsreicher. Ihr Name kommt zum erstenmal in einem von dem spanischeu Abbate Franciscus Salinas 1577 zu Salamanca herausgegebenen Traktat vor, in dessen sechstem Buch es auf S. 308 heißt:

»... vt ostenditur in vulgaribus, quas Lusitani, Follias, vocāt ...«[2])

Dann sagt in des Cervantes um 1613 entstandener Novelle „Die vornehme Küchenmagd" der verkleidete Asturier:

„... Spielt nur eure gewöhnlichen Zarabanden, Chaconen und Folien ..."

In der praktischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Follien so zahlreich vertreten, daß schon die Anführung der nachstehenden Werke genügen dürfte, um ihr häufiges Vorkommen zu erweisen:

Pico, Foriano, „Nuova Scelta di sonate per la chitarra spagnola; Napoli, 1608[3])." Frescobaldi, Girolamo, „Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro primo, 1614[4])". (Nach zwölf Toccaten folgen in dem Buche „Partite sopra l'Aria della Romanesca", „sopra lamonicha" und „sopra Ruggiero", endlich „Partite [womit hier immer Variationen gemeint sind] sopra Follia."

Colonna, Giov. Ambrosio, „Intavolatura di chitarra alla spagnuola, dove si contengono Passacalli, Follie et altre arie alla spagnuola; Milano, 1620[5])."

Milioni, Pietro, und Monte, Lodovico, „Vero e facil modo d'imparare a sonare ... la Chitarra Spagnola; Venezia 1620"[6]).

Milanuzzi, Fra Carlo, „Terzo scherzo delle ariose vaghezze ... con l'oggiunta nel fine di alcuni Balletti, Sarauende, Spagnolette, Gagliarde, Follie, Ciaccone & altre Sonate intavolate per la Chitarra alla Spagnola. Opera nona; Venetia, 1623[7])".

Ruiz de Ribayae, Lucas, „Luz y norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra española ... Madrid, 1677[8])".

Gueran, Don Francisco, „Poema harmonico ... por el Temple de la Guitarra española ... Madrid, 1694[9])".

Pasquini, Bernardo, „Sonate per gravecembalo, scritte di sua mano in questo libro. A. D. 1702", in denen gegen den Schluß hin „Partite diverse di Follia per il Sign. Inghilese de Scozia" vorkommen[10]).

---

[1]) „Sonst scheinen die bekannten Folies d'Espagne auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; sie sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt. Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart [?] begreifft, als in allen Mohren-Täntzen [Moresken], die iemahls erfunden seyn mögen". (Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister"; 2. Theil, 13. Cap., § 120, S. 230.)

[2]) Felipe Pedrell hat in seinem Aufsatz „Folk-lore musical castillan du XVIe siècle" (Sammelbände der JMG 1899/1900) neuerdings auf das außerordentlich wichtige Werk hingewiesen.

[3]) Bibliothek Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald.

[4]) Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[5]) British Museum, London.

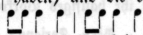
[6]) Conservatoire, Paris; spätere Ausgaben auch auf verschiedenen deutschen Bibliotheken.

[7]) Stadtbibliothek Hamburg.

[8]) Conservatoire zu Brüssel.

[9]) Britisch Museum London.

[10]) Königl. Bibliothek Berlin.

Colonna's auf dem britischen Museum befindliches Buch ist mir des Krieges wegen unzugänglich gewesen, also kann ich nichts darüber sagen, und da die „Partite sopra follia" der beiden römischen Orgelmeister Frescobaldi und Pasquini keinerlei Beziehungen zu unserem Tanzlied haben, so scheiden diese drei Autoren von vornherein aus unseren Erörterungen aus. Dagegen weisen die Arbeiten der italienischen und spanischen Gitarristen mehr oder weniger faßbare Anklänge an das Corelli'sche Thema auf; einige verbergen sie zwar schamhaft in den Mittelstimmen, dafür aber bekennen sich die meisten von ihnen umso deutlicher zu der charakteristischen Harmoniefortschreitung des Basses, trotz seines bei der Lauten- und Gitarrenstimmung unvermeidlichen Quartsextakkord-Wesens. Dann ist nicht zu übersehen: alle vier Bearbeitungen Milanuzzi's (in Emoll, Dmoll, Amoll und Fmoll) stehen in gerader Mensur mit dem vom Anfang bis zum Ende streng durchgeführten Rhythmus , während die von Milioni und Monte Tripeltakt mit der Bewegung  haben, und die von Pico zwar ebenfalls Tripeltakt, aber mit der Rhythmisierung . Zur Erläuterung des Gesagten setze ich die Anfänge von Milanuzzi's Bearbeitung in Dmoll und die von Pico in Fmoll hierher:

Milanuzzi.



usw.

Pico. [1]



usw.

Wieder einen Schritt näher an das Corelli'sche Thema heran bringen uns die Bearbeitungen von Ruiz de Ribayac und Francisco Gueran:

Ribayac.



usw.

1) Die nach unten gestielten Akkorde in Viertelnoten und die unten geschwänzten Achtelakkorde werden nach oben zu angerissen, die anderen in umgekehrter Weise. Die Übertragungen dieser Stücke aus der spanischen Gitarrentabulatur verdanke ich der besonderen Güte des Herrn Prof. Dr. J. Wolf, Berlin.

Gueran.



Aus der Aufmachung und Umgebung, in der die Follia hier überall auftritt, könnte man eigentlich ohne weiteres schließen, daß sie spanischen Ursprungs sei. Diesem Schluß stehen jedoch die Angaben in zwei Wörterbüchern des Lorenzo Franciosini Fiorentino entgegen. In dessen „Vocabulario español“ (Roma, 1638) heißt es nämlich:

„Un suono Portughese [Die heutigen Portugiesen bewohnen das Land der alten Lusitaner] assai noto, chi si suona con chitarra,“ und in seinem „Vocabulario italiano e spagnuolo“: „Ballo spagnuolo, o per dir meglio Portughese, che si balla con certa vivacità e brio, facendo gesti, che suegliano lussuria, massime vedendolo ballare a spagnuole praticha [1])“.

Aus dieser Beschreibung geht jedenfalls so viel hervor, daß die Follia vor allem in Spanien fleißig gepflegt wurde und wohl auch von dorther nach Frankreich gekommen ist, ein Umstand, der zugleich die später bei den Franzosen so beliebte Bezeichnung „Folies d'Espagne“, d. h. eine aus Spanien eingeführte Narretei oder Torheit, durchaus rechtfertigen würde [2]).

Besonders anmutig muß der Sohn des Seneschalls von Rennes die Follia getanzt haben, denn unter dem 24. Juli 1689 schreibt die Marquise von Sévigné an ihre Tochter Marguerite:

„Il danse ces belles chaconnes, les Folies d'Espagne, mais surtout passepieds avec sa femme, d'une perfection, d'un agrément qui ne se peut représenter [3])“.

Wahrscheinlich haben dem jungen Ehepaar bei seinen Tänzen jene Kompositionen als Unterlage gedient, die Michel Farinelli während seines Aufenthaltes an der Seine 1672 für den damaligen Pariser „Geigerkönig“ Guillaume Dumanoir geschrieben hat, also genau zu derselben Zeit, da auch Corelli in der französischen Hauptstadt geweilt haben soll. Michel, der älteste Bruder des späteren hannöverschen

1) Der Chopinbiograph Friedrich Nieck̈s hat in den „Musical Times“ (Jahrgang 1888, S. 717) zuerst auf diese Quelle aufmerksam gemacht.

2) Tragikomisch wirkt dagegen die Deutung, die ihr der Professor am Brüsseler Konservatorium César Thomson gab, indem er seine von Paganiniaden strotzende Verballhornung der harmlos-friedlichen Follia Corelli's mit dem Untertitel „Der Wahnsinn“ versah! Nicht genug mit dieser seiner Torheit, versucht er diese auch noch in einem phrasenreichen Vorwort zu begründen, das in der Behauptung gipfelt: „Corelli hat durch diese zwölfte Sonate die verschiedenen Phasen der Tollheit darstellen wollen und nicht, wie man lange angenommen hat, ein Divertissement für Violine nach Art der „Folies d'Espagne“. Darum hat er ihr den nicht mißzuverstehenden Titel „La Follia“ und nicht den weniger prägnantern „Folies d'Espagne“ gegeben.“ Ist es nicht betrüblich, daß ein Künstler, der in früheren Jahren im Vortrag Paganinischer Kompositionen geradezu unvergleichliches leistete, solch blühenden Unsinn schreiben konnte und ein so ernster Gelehrter und Musiker wie F. A. Gevaert sich diesen widmen ließ. Das jeden Rekord hinter sich lassende Elaborat ist bei Georges Oertel in Brüssel erschienen und eröffnet eine Serie von „Bearbeitungen“ Thomson's unter dem Titel: „Ecole de Violon du Conservatoire Royal de Bruxelles“. Man kann nur wünschen, daß recht viele Interessenten es kennen lernen, um sich ihr eigenes Urteil zu bilden.

3) „Lettres de Madame de Sévigné“. Ausgabe von Régnier, 2. Aufl. Paris, 1887.

Konzertmeisters Jean Baptiste Farinelli, ist nach Jules Ecorcheville[1]) 1649 zu Grenoble geboren, wohin der Vater, früher Musiker bei der Herzogin Christine von Savoyen in Turin, drei Jahre vorher übergesiedelt war. „Er hat 1668 in Lissabon vor der Königin von Portugal konzertiert und war dann von 1675—1679 Musiker bei Carl II. von England gewesen; er schrieb in einer ungedruckten Selbstbiographie [im Besitz von Ecorcheville]:

„„Mes préludes, mes sonates, mes follies d'Espagne et d'Anglettere ont paru avant les pièces de Mr. Corelli . . . et, en effet, mon manuscrit contient la Basse continue des Follies traditionelles.""

„Demnach scheint Michel Farinelli diese Melodie aus Portugal mitgebracht und in Frankreich, dann in England bekannt gemacht zu haben. Die unter dem Namen „Farinell's Ground" in England berühmt gewordene Melodie stammt also wahrscheinlich von dem damals schon rühmlichst bekannten „pensionnaire" Karls II., Michel F. (welcher in der Musikgeschichte vergessen ist), und nicht wie bisher angenommen, von seinem weniger bekannten Bruder Jean Baptiste[2]), dessen Aufenthalt in England nirgends erwähnt ist, und welcher wohl sicher nichts getan hat, um die Legende, welche ihm schmeichelte, zu zerstören".

In der Tat ist „Farinelli's Division on a Ground", d. h. ein Thema mit zehn Variationen über einem rundläufigen Baß, in der zweiten Auflage von John Playford's „Division-Violin"[3]) (London 1685) als fünfte Nummer enthalten, und seine Melodie erweist sich bis auf geringfügige Abweichungen als mit der Corelli'schen sonst durchaus identisch, steht auch in der gleichen Tonart: D moll[4]). Da Farinelli's Arbeit zwar zu den meistgenannten, aber in weiteren Kreisen am wenigsten bekannten Instrumentalstücken der Corelli'schen Periode gehört, sie uns andererseits wieder nicht nur Aufschluß über seine persönliche Art des Violinsatzes gibt, sondern uns auch über die geigentechnischen Anforderungen im England des ausgehenden 17. Jahrhunderts orientiert, bringe ich sie hier ungekürzt zum Abdruck:

---

[1]) Vgl. die Ausführungen des 1915 im Kriege gefallenen französischen Forschers in Georg Fischer's „Musik in Hannover", 2. Aufl. 1903, S. 7 und 26.

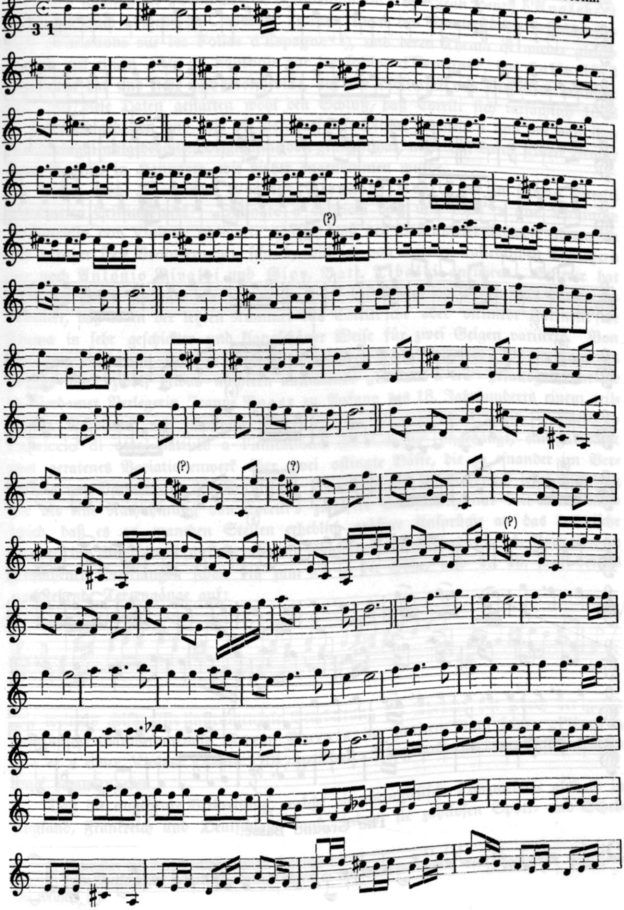
[2]) In diesem Punkte freilich irrt Ecorcheville, denn Jean Baptiste war einer der angesehensten und bekanntesten Ausländer, die seiner Zeit in Deutschland gewirkt haben. Das geht schon aus Mattheson's Selbstbiographie in der „Ehrenpforte" hervor, wo es auf S. 195 heißt: „Den 5ten Juni dieses Jahres [1706] mußte er [Mattheson] in gewissen, wichtigen Geschäften, nach Hannover reisen, woselbst er beiläufig die dortigen Virtuosen, absonderlich aber die auserlesenste Bande Hoboisten hörte, auch mit dem berühmten Farinelli, Venturini [des Ersteren Nachfolger im Konzertmeisteramt] usw. Bekanntschaft machte". Des Ferneren bemerkt Malortie in seinem Buche „Der Hannover'sche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August" auf S. 82: „Die französischen Violinisten spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich [1681, gelegentlich des Besuchs der Königin von Dänemark in der hannöschen Sommerresidenz Herrenhausen], und die ganze Abend-Tafel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lullii hören, welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte".

[3]) Ein wohlerhaltenes Exemplar davon im Besitz der königl. öffentlichen Bibliothek zu Hannover. Es galt bis vor wenigen Jahren als verschollen, weil Rob. Eitner es in seinem Quellen-Lexikon irrümlicherweise unter die Verlagswerke des englischen Druckers John Walsh eingereiht hatte. Seit kurzem hat übrigens auch die Berliner königl. Bibliothek eine photographische Nachbildung des gerade in der 2. Auflage überaus selten gewordenen Werkes.

[4]) Nieckѕ teilte Robert Eitner jedoch privatim mit, daß er dieselbe Fassung auch schon in „The Genteel Companion being exact directions for the Recorder edited by Humphrey & Salter" (1683) gefunden habe. (Vgl. „Monatshefte für Musikgeschichte", 21. Jahrgang (1889), S. 52.)

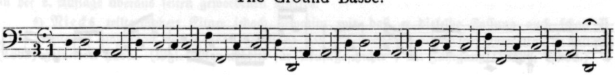
Farinell's Division on a Ground.

Violin.





The Ground Basse.



Aber auch von anderer Seite werden Michel Farinelli's Prioritätsansprüche auf die Follia in der Gestalt, wie wir sie von Corelli her kennen, bekräftigt. Im Jahre 1689 gab nämlich der „Ordinaire de la musique du Roy" Jean Henry d'Anglebert sein erstes Buch „Pièces de Clavecin" heraus. Unter den Klavierstücken befinden sich auch „Variations sur les Folies d'Espagne"[1]), und deren Thema ist wieder gleichlautend mit einem „Air du hautbois sur les follies d'Espagne", das Lully 1672 geschrieben hat und sich, nach Ecorcheville, auf der Bibliothek von Versailles befinden soll. All diese Daten gestatten wohl den Schluß, daß Corelli sich tatsächlich 1672 in Paris aufgehalten und dort die Bekanntschaft Michel Farinelli's und der von ihm aus Portugal mitgebrachten Originalmelodie gemacht hat, nicht erst durch seinen Bruder Jean Baptiste in Hannover, wie bisher angenommen wurde.

Außer dem „Professore Veneto" Giovanni Reali, der in seinem Corelli gewidmeten Erstlingswerk[2]) „Suonate e capricci con una folia a due Violini e Violoncello con Violone obligatti" (1709) bloß den Baß unserer Melodie übernahm und darüber freie Veränderungen schrieb, will ich von weiteren italienischen Tonsetzern nur noch Antonio Vivaldi und Giov. Batt. Tibaldi anführen. Ersterer hat sein aus zwölf „Sonate da camera a tre" bestehendes op. 1 ebenfalls damit geschmückt, daß er in der letzten Nummer das Corelli'sche oder vielmehr Farinelli'sche Thema in sehr geschickter und klangschöner Weise für zwei Geigen variierte. Von letzterem, einem am Hofe zu Modena angestellten Violinisten, der 1704 in Rom als zweites Werk zwölf etwas nüchtern anmutende „Sonate a tre" herausgab, hat die Amsterdamer Verlegerin Jeanne Roger zu Anfang des 18. Jahrhunderts einem teilweisen Nachdruck von Tomaso Albinoni's „Trattenimenti" ein „Suario ò Capriccio di otto Battute a l'imitatione del Corelli" angehängt, ein gar nicht übel geratenes Variationenwerk über zwei ostinate Bässe, die zu einander im Verhältnis von Vorder- und Nachsatz stehen. Es erweist sich überdies nach jeder Richtung hin als eine Nachahmung von Corelli's zwölfter Solosonate, nur mit dem Unterschied, daß es an manchen Stellen erheblich größere Ansprüche an das technische Können des Ausführenden stellt als das Vorbild. So klettert die 44. Variation in gebrochenen Dreiklängen schon bis zum a''' in die Höhe, und die 42. weist bereits nachstehende Terzengänge auf:



Die weitaus geistvollste instrumentale Bearbeitung des Themas hat jedoch der große französische Gambenvirtuose Marin Marais im zweiten Buch seiner „Pièces a une et a deux Violes" (Paris 1701) geliefert. Ich gedenke sie demnächst im Neudruck herauszugeben.

Daß die ungeheure Verbreitung, welche die portugiesische Tanzmelodie alsbald in England, Frankreich und Deutschland fand, indem sie zahllosen Spott- und Schel-

---

[1]) Exemplar auf der Berliner königl. Bibliothek.

[2]) Im Überschwang seiner Verehrung nennt er im Vorwort Corelli den „Columbus im Ozean der Musik" [!].

menliedern zur Unterlage diente, nicht auf Corelli's Konto, sondern auf Rechnung der beiden Farinelli zu buchen ist, liegt auf der Hand. Denn während des Ersteren op. 5, das eben die Follia als Schlußnummer enthält, erst 1700 veröffentlicht und dadurch weiteren Kreisen in dieser Fassung bekannt wurde, teilt Wilhelm Tappert[1]) ein „Folies d'Espagne“ überschriebenes Lautenstück mit, das er in einem bereits um 1680 für den Grafen Wolkenstein—Rodenegg angefertigten Lautenbuch fand. Wie die nachstehend abgedruckte zweite Hälfte des Themas dartun mag, ist es mit „Farinell's Division“ nahezu gleichlautend:



In seinem Aufsatz „Sperontes' singende Muse an der Pleiße“[2]) führt Spitta außer den von mir aufgezählten, vor 1700 entstandenen Werken auch noch Klaviervariationen in C. Grimm's Tabulaturbuch von 1698 und Flötenvariationen in H. J. Bromberg's „Fleutenbuch“ aus ungefähr derselben Zeit an. Dann fährt er fort:

„Indessen als Tanz interessiert uns „La folie“ hier nicht, sondern als Gesangsmelodie. Französische Texte zu ihr kenne ich nahe an zwei Dutzend, und doch ist das gewiß nur ein kleiner Teil von denen, die überhaupt vorhanden waren. „La folie d'Espagne“ nahm in der Gunst der spielenden und singenden Welt während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stelle ein, welche in der zweiten Hälfte der Menuett von Exaudet[3]) inne hatte. Von einem jener französischen Texte läßt sich nachweisen, daß er auch in Deutschland Aufnahme fand:

„Je possedois une heureuse innocence,
Jamais l'amour n'avoit su m'allarmer,
Vous seul, Tircis, malgré votre inconstance
M' avez fait voir ce que c'est que d'aimer.

— — — — — — — — —“.

„Zu Sperontes' Zeit wurde dieser Text in Mitteldeutschland gesungen. Aber neben ihm existierte längst ein deutsches Gedicht zu derselben Melodie. Es beginnt „du strenge Flavia, ist kein Erbarmen da“, ist um 1695 von Neumeister gedichtet und gehörte zu den verbreitetsten und abgedroschensten Hausgesängen zur Zeit des Sperontes. Gräfe[4]) verfehlte daher auch nicht, es unter das „elende Zeug“ zu rechnen, worin sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrate, und gegen das er mit seinen Oden ankämpfen will[5]) Hat er damit auch die Melodie

---

[1]) In „Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.“ (Leo Liepmannssohn, Berlin.) Tappert nennt hier übrigens als „eine der frühesten Quellen für die simple Melodie“ auch noch Gallot's Lautenbuch von 1670.

[2]) „Musikgeschichtliche Aufsätze“. Berlin, 1894; S. 233.

[3]) Joseph Exaudet ist um 1710 zu Rouen geboren und wurde 1749 erster Geiger an der Pariser Oper. Er schrieb zahlreiche Sonaten und Trios für Streichinstrumente. Sein so berühmt gewordenes Menuett scheint aber schon in Rouen entstanden zu sein; es erschien sogar letzthin noch bei Simrock als „Chanson“ mit dem unterlegten deutschen Text „Träumend ruht blauer Flut klarer Spiegel . . .“

[4]) In der Vorrede zu seiner „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden“. 1. Teil. Halle 1737.

[5]) In Gottsched's „Vernünfftigen Tadlerinnen“ 1. Teil (1725), S. 336 wird über Neumeister's Dichtung gesagt: „Das beste ist, daß sie auf die Melodey der Folie d'Espagne gemacht ist, welches soviel als die Spanische Thorheit heißet“.

gemeint, wie man doch annehmen muß, so ist Sebastian Bach anderer Meinung gewesen. Bach hat diese mit Behagen in seiner Bauern-Kantate (1742) verarbeitet und geistreich mit einer selbständigen Gesangsmelodie kombiniert [1])."

Wichtig ist auch, was Chrysander [2]) über die deutsche Genesis der Follia mitteilt:

„An das Beliebtwerden dieser Melodie knüpft sich noch ein Umstand von allgemeinem Interesse. Erst zu Farinelli's Zeiten, mithin hauptsächlich durch ihn, fand die spanische Tanzart in Deutschland Eingang und wurde damals den Modethorheiten beigezählt. Wir sehen es recht deutlich aus der alten hamburgischen Oper „Die großmüthige Thalestris oder letzte Königin der Amazonen" vom Jahre 1690. Hier führt Postel den Narren „in einem Kleide nach der allerneuesten Mode" ein und läßt ihn sagen:

„. . . Was nun vor allen
Galanten Leuten sol gefallen,
Muß insgemein
Les Folies d'Espagne seyn.
Die Thorheit komt nunmehr zu solchen Dingen,
Daß alle Welt sich damit auß wil ziehren
Im Tantzen, Spielen, Singen.
Um complaisant zu seyn in allen Sachen,
Wil ich auch eins die Span'sche Thorheit machen.
Holla laquais! Apporte la Guitarre."

„Ein Diener bringt eine Guitarre. Er battiert auf der Guitarre die Folies d'Espagne, und singet hernach auf selbige folgende Aria: „Laß, Schönste, laß doch dein Hertze bewegen" usw. Ein neuer Tanz und ein neues Instrument kamen zusammen. Hier haben wir den Zeitpunkt, wo die alte deutsche Laute von der Guitarre verdrängt wurde".

Manches in Chrysander's Ausführungen ist freilich unzutreffend, denn eine Follia war schon ein Vierteljahrhundert vor jener „großmütigen Thalestris" in Deutschland komponiert worden. Sie rührt von Biber's Lehrer, dem späteren Wiener Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer her und befindet sich unter dessen „Arie per il Balletto à Cavallo" mit dem deutschen Untertitel „Sieg-Streit deß Lufft und Wassers. Freudenfest zu Pferd zu dem glorwürdigsten Beylager Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten . . . Wienn, Anno 1667 [3])". Das uns angehende sechsstimmige Stück ist auch noch mit der besonderen Überschrift „Follia per nuovo ingresso de i saltatori, e altre operazione di Cavalli. Con Trombe e Timpani" versehen, hat aber, wie der nachstehende Canto zeigt, mit der Farinellischen Melodie nicht das geringste zu tun:



Dasselbe gilt von der Follia für zwei Violinen, Viola und Baß in Joh. Jak. Fuxens 1701 gedrucktem Erstlingswerk „Concentus musico-instrumentalis . . ." Hier lautet die Melodie:

---

[1]) Hmoll-Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr".

[2]) „Händel" I, S. 357/58.

[3]) Exemplare auf den Bibliotheken von Breslau, Hamburg, München, Wien und Salzburg.



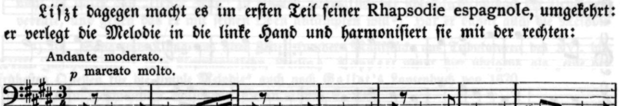
Auch Bach's Zeitgenosse, der spätere Dresdner Hofkapellmeister **Johann Dismas Zelenka** hat einer „Ouverture à 7" für zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, Fagott und Basso continuo vom Jahre 1723[1]) als letzten Satz eine „Follie" angehängt; aber weder das gavottenartige Thema, noch die daraus entwickelten Variationen haben auch nur das geringste mit unserem Tanzlied zu tun:



Von namhaften Tonsetzern des 18. Jahrhunderts, die das durch Farinelli und Corelli auf uns gekommene Thema verwerteten, wären noch Phil. Em. Bach und **L. Cherubini** zu nennen[2]). Ersterer hat Klaviervariationen darüber geschrieben und letzterer leitet seine Ouverture zur Hôtellerie portugaise (1798) damit ein, daß er über dessen Baß einen choralartigen Satz von acht Takten für das Streichorchester aufbaut, der ganz zauberhaft klingt:



Liszt dagegen macht es im ersten Teil seiner Rhapsodie espagnole, umgekehrt: er verlegt die Melodie in die linke Hand und harmonisiert sie mit der rechten:

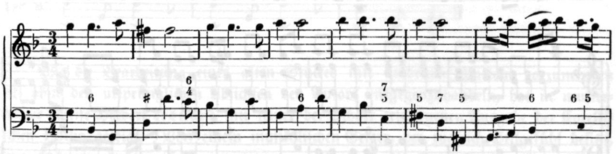


1) Exemplar auf der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

2) **Tappert** (a. a. O.), sagt noch: „In den Gitarre-Schulen von **Merchi** (za. 1760) und **Doisy** (1804) findet sich die alte Folie; in **Reichardt's** Liederspielen (1804) wird sie als Volkslied aus Pommern bezeichnet; **Kuhlau's** Musik zu Heiberg's „Erlenhügel" (1828) enthält diese „spanische Thorheit"; als „schwedisches Volkslied" bringt sie **Bellmann**, als „Totentanz aus der Mark" **Böhme**".



Merkwürdigerweise behandeln einige Schriftsteller, von deren Urteil in musikwissenschaftlichen Dingen ich sonst große Stücke halte, Corelli's Follia mit einer gewissen Geringschätzigkeit. Ich kann mir diese nur dadurch erklären, daß sie an das Stück entweder einen falschen Maßstab anlegen — den vielleicht auf eine „gearbeitete" Sonate, nicht aber für ein schlichtes „Tema con variazioni" passenden — oder weil sie es in fragwürdigen Bearbeitungen gehört haben. Zu diesen letzteren muß ich leider auch die von dem sonst um die Wiederbelebung alter Violinmusik so hoch verdienten Ferdinand David[1]) herrührende schon deshalb zählen, weil sie, wie ich nur zu oft zu beobachten Gelegenheit hatte, in ihrer Verstiegenheit im Zuhörer ganz unzutreffende Vorstellungen von dem Original erweckt. Sie müßte nicht Bearbeitung, sondern Umarbeitung heißen oder den Titel führen: „Variationen von F. David über ein Thema von Corelli", genau so wie es Johannes Brahms mit seinen „Variationen über ein Thema von Paganini" hielt oder, um im Rahmen der Zeit zu bleiben, der Schweizer Henrico Albicastro del Biswang (Heinrich Weißenburg), der sein aus „VI Sonate a Violino solo col Basso continuo" bestehendes op. 5 ebenfalls mit Variationen über die Folia zum Abschluß bringt; jedoch nicht mit Verballhornungen der Corelli'schen, sondern mit von ihm selbst ausgedachten. Dann wäre alles in schönster Ordnung und die Einschätzung einer solchen Arbeit nur noch eine Geschmacksfrage. Um des Biswangers Violinsatz vorzuführen, setze ich unser Thema in der von ihm beliebten Fassung hierher und lasse ihm von den insgesamt achtzehn Variationen drei der charakteristischsten folgen:



1) Die 2. Nummer in der „hohen Schule des Violinspiels"; Breitkopf & Härtel.


III.
Poco vivace.
VII.
Allegro.



Wie die Bearbeitung eines alten Stückes mit modernen Mitteln vorzunehmen ist, ohne den ursprünglichen Absichten des Autors entgegenzuhandeln, hat in musterhafter Weise Herbert Léonard mit seiner bei Schott erschienenen Ausgabe der Corellischen Follia gezeigt. Von einem musikalischen Geiger, der zugleich Stilgefühl besitzt, mit schönem, breiten Ton vorgetragen, wirkt das alte Opus in der Léonard'schen Einkleidung geradezu wie eine Offenbarung.

Johann Theodorich Roemhildt

(1684—1756)

Von

Karl Paulke, Meiningen

So weit die musikgeschichtliche Erforschung des Bachzeitalters ihre Kreise auch bisher gezogen hat, immerhin bestehen noch nicht unerhebliche Lücken, die der Ausfüllung harren. Namen wie Telemann, Stölzel, Gebel, Erlebach — um nur einige zu nennen — rühmen wir oft als bedeutende Meister der Kirchenmusik, ohne daß es zu einem Versuch gekommen wäre, diesen Ruf durch eine eingehende Würdigung der einschlägigen Werke zu rechtfertigen. Daß im Falle Telemann's die Aufgabe mit ganz besonderen bibliographischen Schwierigkeiten verknüpft wäre, soll damit nicht geleugnet werden. Aber einmal muß doch der Anfang gemacht werden. Daß sich die Mühe verlohnt, zeigt Noack's Würdigung Graupner's.

Eine ähnliche unbegründete Achtung genoß bisher Johann Theodorich Roemhildt, von dem Eitner gerade eine Kantate nachzuweisen vermag. Durch meinen amtlichen Beruf nun in die Landesteile geführt, wo Roemhildt wirkte, versuchte ich, die Spuren seines Schaffens, auf die der Zufall mich brachte, weiter zu verfolgen. Das Ergebnis dieser bescheidenen Gelegenheitsstudien lege ich im folgenden vor. Es sind annähernd 250 Kantaten und 1 Passion, die als vollständig erhalten verzeichnet werden können. Stehen sie musikalisch auch nicht auf der Höhe der Bach'schen Schöpfungen, so sind sie doch Zeugen des Könnens seiner Mitwelt, an denen die Musikgeschichte nicht vorübergehen darf. Sie tragen bei zur Feststellung des künstlerischen Niveaus, von dem aus die Bewertung Bach's nach gesichertem historischen Maßstab erst erfolgen kann. Diesem Umstande in geeigneter Weise Rechnung zu tragen, wird Sache der „Denkmäler deutscher Tonkunst" sein müssen.

* * *

In Thüringen, unweit der alten Bachstadt Eisenach, stand die Wiege unseres Roemhildt: zu Salzungen, woselbst sein Vater Johann Elias Pfarrsubstitut war, ist er am 23. September 1684 geboren. Seine Mutter hieß Johanna Elisabetha und war eine Tochter des Pfarrers G. Christian Silchmüller im nahegelegenen Gumpelstadt. Der Taufeintrag lautet:

„H. Johann Elias Römhildt, Pfarr-Substitutus, einen jungen Sohn, zu Gevatter gestanden H. Johann Weicherts Salzverwalters Tochter Euphrosina und H. Gg. Dietterich Schnollers ältester Sohn H. Johann Dietterich, den 24. September" [1684][1]).

Nur die ersten drei Jahre verlebte er an seiner Geburtsstätte, da der Vater, weil er auf der Kanzel und im Leben scharf war und besonders die großen Hansen der Stadt Salzungen geißelte, auf deren Beschwerde im Jahre 1687 nach Solz unweit Meiningen und später nach Steinbach bei Liebenstein versetzt wurde. Hier starb er schon im Jahre 1704; — „seine Handschrift war fest und derb wie sein Charakter"[2]).

Über die Jugendjahre Johann Dieterichs war nicht viel zu erfahren. Solz und Steinbach sind leider von großen Bränden heimgesucht worden, und alles in Betracht kommende alte Aktenmaterial ist dabei der Vernichtung anheim gefallen. Weitere Nachforschungen in Familiengeschichten jetzt noch lebender Vertreter des gleichen Namens führten auch zu keinerlei näheren Anhaltspunkten. — Gerber[3]) berichtet in seiner kurzen biographischen Angabe, daß Roemhildt den Grund zu seiner musikalischen Ausbildung bei Johann Jakob Bach, damaligem Kantor in Ruhla, legte. Das wird sicher so sein; denn Steinbach, von größeren Städten ziemlich abgelegen, ist nur etwa zwei Stunden von Ruhla entfernt. Wer den herrlichen Waldweg von Liebenstein nach Ruhla kennt und wer ihn je beschritten hat, der mag sich vorstellen, wie köstliche Lehr- und Wanderfahrten dem kleinen Roemhildt beschieden waren. — Aber auch in Steinbach selbst wird er manche musikalische Anregung und Förderung erhalten haben. Die Thüringer sind ja ob ihrer Musikfreudigkeit bekannt, die Steinbacher besonders in der näheren Umgebung als tüchtige Musikanten auch heute noch berühmt. Jahrzehnte lang haben sie die Kurmusik im nahen Bad Liebenstein gestellt und sind erst vor nicht allzulanger Zeit davon zurückgetreten. Die Kirchenmusik muß in der herrlichen Bergkirche stets eine intensive Pflege und Förderung erfahren haben, darauf deuten schon die vielen Bilder musikalischen Inhalts in der Kirche hin[4]), nicht zuletzt die beträchtlichen Notenbestände aus vergangenen Zeiten, die der Verfasser in letzter Zeit durchsehen und für das Fürstliche Institut zu Bückeburg inventarisieren durfte.

Den ersten Unterricht in den Wissenschaften empfing Johann Theodorich wohl im Elternhause. Erst mit 13 Jahren bezog er die Thomasschule zu Leipzig; der Eintrag im Alumnenverzeichnis lautet[5]):

„Johann Theodoricus Römhildt von Saltzungen 13 Jahre rec. 6. 10. 1697 auf 7 Jahr."

In eine musikalisch nicht unbedeutende Zeit fallen seine Schuljahre; kein Geringerer als Schelle und nachmals Kuhnau sind seine musikalischen Führer gewesen. Und unter seinen Mitschülern finden wir Namen, die in der musikalischen Welt später einen guten Klang hatten. Gottfr. Stallbaum[6]) erwähnt Roemhildt in seinen „Bio-

[1]) Kirchenbuch Salzungen 1684.

[2]) G. Brückner, Pfarrbuch der Diözesen Meiningen, Wasungen und Salzungen. Meiningen 1863.

[3]) Gerber, Hist.-Biogr. Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1792.

[4]) So z. B. befindet sich im Orgelprospekt ein Ölgemälde, das den königlichen Sänger David mit der Harfe darstellt, sowie singende und musizierende Engel im Deckengemälde.

[5]) Die Angabe verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Prof. R. Herz-Leipzig.

[6]) Gottfr. Stallbaum, „Biograph. Nachrichten über die Cantoren an der Thomasschule", Leipzig 1842. S. 71, 76ff.

graph. Nachrichten" und bezeichnet ihn neben Reinhard Keiser, Johann Dav
Heinichen, Christ. Graupner, Georg Österreich, Johann Friedrich Fasch u
Umlauft als einen derjenigen Schüler Schelle's und Kuhnau's, „welche zum Th
hellglänzende Sterne am Himmel der musikalischen Welt geworden sind".

1705 vertauschte Roemhildt die Thomasschule in Leipzig mit der Universität d
selbst; er wurde unter dem Rektorat des Johannes Olearius im Sommersemest
1705 als Angehöriger der bayrischen Nation wie folgt in die Matrikel eingetrage

„Johann Theodoricus Römhild—Steinbach—Hannover [1]).

Weitere Angaben, z. B. über Personalien und Studiendauer, enthalten die d
maligen Matrikeln nicht. Nachdem er etwa sechs Semester seinen Studien obgelege
hatte, erhielt er 1708 die erste Berufung als Kantor nach Spremberg in der Lausi
Seine Vokation lautete [2]):

„Mitt vorwissen und Einwilligung des Königl. und Churfürstl. S. obervormundschaff
ambts Spremberg geben wir Br. und Rath der Stadt Spremberg dem Wohl Ehrenveste
Vorachtbl. und Wohlgelahrten Herrn Johann Theodorico Römhildten Phil. Stud. hierm
zu vernehmen, welcher gestalt das Cantorat bey hiesiger Schulen, nachdem Herr Benjam
Pfeilschmidt zum Rectore allhier beruffen, vacant worden. Wann uns dann seine Pers
nicht nur bestermaßen recommendiret worden, Sondern er Sich auch in unserm Gotteshau
in der Music öffentlich hören lassen, und wir also zu demselben ein sonderbahres Vertrau
gesezet und schlüssig worden demselben das hiesige vacirende Cantorat aufzütragen. A
wollen im Nahmen der Heyl. Hochgelobten Drey Einigkeit, wir demselben nunmehro zum Ca
tore hiesiger Schulen hiermit vociret und beruffen haben dergestalt und also, daß er auß de
Hochf. S. Consistorio dieses M. U. Confirmation erlange bey dem angetretenen Schuldien
in d. Kirche und Schule gleich s. Antecessoren mit Singen und Information der Jugend, d
Schulordnung gemes Sich nicht [nur] allfleißig bezeigen, Sondern auch derselben mit einem fein
Exemplar. Leben und Wandell vorgehen und vorleuchten, wie er es gegen Gott und d. Obrigk
zu verantworten Sich getrauet, gestalt er dann hiermit an den Pfarrherrn alhier alß Inspecto
der Schulen verwiesen wird, dem er allen schuldigen respect und gehorsamb zu leisten v
bunden dergl. auch wir uns zu ihm versehen, dahin gegen soll ihm die ordinar Besoldung ne
denen Accidentien, wie solche seine Antecessores gehabt mit freyer Wohnung auf der Schul
Jährlichen gereichet werden, wollen auch ihm bey ereignenden Fällen nach Befindung Sein
Verhaltens mit fernerer Beförderung an die Hand gehen. Urkundl. ist diese Vocation g
wöhnlichermaßen von ieziger Zeit bestalten Ambtmann Pastore Primario und regierendem B
unterschrieben und mit unsern und gemeiner Stadt Insiegell besiegelt worden.

Datum Sprembergk am 9. April Anno 1708

Johann Langrock
L. S. M. Joh. Sam. Laurentii Past. Prim.
Johann Worlez p. t. Consul
Respondet originali
J. F. Stadelmann."

Derselbe Aktenband enthält auch die Bestätigung dieser Berufung durch das Ko
sistorium zu Lübben wie folgt:

[1]) Bis Anfang des vorigen Jahrhunderts gab es an der Leipziger Universität eine Einteilu
der Mitglieder der Universität (nach dem Prager Vorbild) in vier Nationen: Sachsen, Meiß
Bayern und Polen. Satzungsgemäß mußte jeder Studierende einer dieser Nationen beitreten (Nac
Universitätskanzlei).
[2]) Acta d. Cantorat zu Spremberg betr. (Regierungsarchiv Frankfurt a. O.).

„Confirmation
des Cantoris zu Spremberg
Johann Theodorici Römhildts.

Von Gottes Gnaden, Wir Friedrich August König, Herzog zu Sachsen, Jülich pp. hiermitt thun kund, daß wir auf vorgehende des Raths zu Spremberg Schriftl. Vocation und beschehene presentation Johann Theodoricum Römhilden zum Cantore aldar confirmiret und bestettiget haben, Confirmiren und bestettigen in obhabend p. ihn auch hiermitt in krafft dieses Brieffes dermaßen und also, daß er seine ihm anvertraute Discipulos in der Music, freyen Künsten und Sprachen, insonderheit auch in der wahren Gottesfurcht, Christl. Lehre und Glaubens Articuln, nach Inhalt der Prophet. und Apostol. Schrifften, auch weyl. des Ehrwürdigen undt Hochgelahrten Herrn Martin Luthers, der Heyl. Schrifft Doctorn seiner Bücher und seinen beyden Catechismen, Sowohl Augspurg. umgeenderten Confession, derselben Apologie Schmalkaldischen Articuln, desgl. der Formulen concordie und der Kirchen und Schulen Visitation Articuln anno 1592, welchen beyden er mit eigener Hand unterschrieben im einfältigen rechten Verstande ohn Einmischung unnothwendigen Worthgezänks oder gefährl. Mißdeutung mit allem ernsten Fleiß und treu publice und privatim informire Seine ihm zukommenden Stunden in der Schulen unnachlässig besuchen und abwarten, auf die Mores der Discipulorum fleißig acht haben und gute Disciplin unter ihnen halten, auch selbst mit einem Ehrbaren und Exemplarischen Leben ihnen vorgehen, mit s. Collegen friedl. leben, gegen dieselben bescheidentl. Sich bezeugen und in allen s. Actionibus wie einem ernsten Schulen Cantori eignet und gebühret Sich verhalten, auf diesen Fall von uns er iedzeit gut geschüzet werden soll. In dessen Verbleibung aber haben wir uns vorbehalten denselben auf unser Erkäntnüß zu enturlauben. Uhrkundlich mit dem Obervormundschaffts-Insiegell besiegelt Und geben zu

Lübben am 2. May 1708."

Das Wenige, was wir über das Spremberger Kirchen- und Schulamt wissen, vermittelt uns die Chronik [1]):

„In älterer Zeit gab es hier nur zwei Knabenlehrer, der Rector und Cantor. Der Mädchenunterricht, wenn wirklich von den Eltern für nötig erachtet, mußte auf Privatwegen besorgt werden. Die Knabenschule hatte bei zwei Lehrern und zwei Klassen nur ein Lehrzimmer." — Erst 1828 wurde dem Schulhause eine Erweiterung gegeben, sie bestand in drei Unterrichtslokalen und drei Lehrerwohnungen. — 1808 wurde die erste Mädchenschule erbaut und „Amalien Schule" nach der Geberin Prinzessin Amalie von Sachsen benannt.

Im Jahre 1714 übertrug man Roemhildt das Rektorat, aber nicht [2]), „weil man seine Verdienste hat näher kennen lernen", sondern weil die Rektoratsstelle, sobald sie frei wurde, dem jeweiligen Kantor zufiel. Auch war diese Stelle mit besseren Einkünften versehen, und nicht nur Roemhildt, sondern fast alle seine Vorgänger und Nachfolger haben dieselbe Stufenleiter durchgemacht [3]). Viel wichtiger und ehrenvoller jedoch war seine Berufung zum Kapelldirektor. Ob sie ihm aber viel Freude und vor allen Dingen die erwünschte Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung gebracht hat, ist vielleicht zu bezweifeln, da er dies Amt doch nur ein Jahr inne hatte. Möglicherweise war gerade die vermehrte Schularbeit, die mit dem Rektorat verbunden war und die ihm wohl wenig Zeit für die Musik ließ, der Grund, daß er schon 1715 die Stelle aufgab und einem Rufe als Musikdirektor an die Kirche zu Freystadt (Niederschlesien) folgte.

[1]) Reinhold, Chronik von Spremberg, 1843. S. 250ff.
[2]) Gerber a. a. O.
[3]) Acta das Cantorat zu Spremberg betr. (Regierungsarchiv zu Frankfurt a. O.).

In Spremberg verheiratete sich Roemhildt übrigens zum ersten Male; Jahr und Tag seiner Hochzeit waren nicht zu ermitteln und eine Eintragung in den Kirchenbüchern nicht zu finden. Seine erste Frau hieß Anna Dorothea, geborene Kretschmer und stammte wahrscheinlich aus Spremberg. Auch deren Sterbetag habe ich nicht ermitteln können. Roemhildt's zweite Frau hieß ebenfalls Anna Dorothea, geborene Berger; sie war aus Freystadt gebürtig. Sie ist bald nach dem Tode ihres Mannes von Merseburg weggezogen und hat ihre letzten Jahre in Freystadt verlebt, woselbst sie am 11. Dezember 1760 gestorben ist. Der Eintrag im Kirchenbuch besagt:

„Freystadt den 13. Dezember 1760 weyl. Tit. deb. Herrn Johann Theodorici Römhilds, Sr. Durchl. in Gott ruhenden Herzogs Heinrich zu Merseburg berühmten Capell-Meisters nachgelassene Fr. Wittwe Frau Anna Dorothea, verwittwete Römhildin, geborene Bergerin, ihres rühml. Alters 57 Jahr, 7 Monat, 5 Tage. Ward unter halbem Geläut auf dem Kirchhof zur heil. Dreifaltigkeit beerdigt. Gestorben den 11. Dezember 1760 des Morgens $^3/_4$ auf 5 Uhr."

Ich lasse an dieser Stelle gleich ein Verzeichnis der Kinder Roemhildt's folgen:

a) Mutter: Anna Dorothea, geb. Kretschmer.

1. Johannes Benedict, geb. zu Spremberg, getauft am 21. März 1710;
2. Martin Christian, geb. zu Spremberg, getauft am 8. Juli 1712;
3. Johanes Augustus, geb. zu Spremberg, getauft am 28. März 1714;
4. Helene Julianne, geb. am 6. Juli 1718 zu Freystadt;
5. Johann Benedictus Christoph, geb. am 14. März 1721 zu Freystadt;
6. Helene Dorothea, geb. am 27. Februar 1723 zu Freystadt.
7. Johann Theodoricus, geb. am 19. Juli 1724 zu Freystadt.

b) Mutter: Anna Dorothea, geb. Berger.

8. Johann Erdmann, geb. zu Spremberg, getauft am 23. April 1726. — Die Kirchenbücher in Merseburg enthalten über diesen Sohn noch folgende Eintragung: „Proclamatio Dom. 18., 19., 20. p. Trin. [1756] Herr Johann Erdmann Roemhildt, Hoff- und Vestungs Chirurgus in Groß-Glogau, Herrn Johann Theodor Roemhild, Capell Meister allhier anderer Ehe hinterlassener eintziger Sohn und Jgfr. Marie Rosine Nitzschkens, Kauf- und Handels-Mann in Groß Glogau erster Ehe eintzige Tochter." —
9. Carolus Friedericus, geb. zu Spremberg, getauft am 19. Februar 1728, gest. den 20. Juli 1734 zu Merseburg;
10. Emanuel Gottlob, geb. zu Spremberg, getauft am 4. März 1730, gest. am 27. April 1744 zu Merseburg;
11. Ernst August, geb. am 25. August 1733 zu Merseburg, gest. am 16. August 1747. — Über seinen tragischen Tod berichtet das Merseburger Kirchenbuch: „den 17. August 1747 vorm. $^1/_4$ auf 9 ist Ernestus Augustus Roemhildt, Herrn Johann Theodor Roemhildten, Capell Meister und Dom-Organistens jüngster Sohn, Schüler auf hiesigem Gymnasium im 14. Jahre seel. Verstorben. — Nachdem derselbe Tages vorher von einem andern Schüler Nahmens Rinkleben in der Clause vor der Altenburg durch einen unglücklichen und unversehenen Schuß mit einer Flinte Tödlich verwundet worden, welcher Schuß durch die andere und dritte Ribbe, dann durch die Lunge bis hinter zwischen der dritten und vierten Ribbe am Schulterblatt stecken blieb, und die öffnung ist $1^1/_2$ Zoll breit und lang gewesen." —
12. Samuel Friedrich, geb. den 24. Juli 1735 zu Merseburg, gest. am 11. August 1735;
13. Johanna Dorothea, geb. am 1. August 1736 zu Merseburg;
14. Ernestine Sophia, geb. am 10. Oktober 1737 zu Merseburg, gest. am 9. April 1738;
15. Friederika Dorothea, geb. am 12. Dezember 1747 zu Merseburg.

Roemhildt's Tätigkeit in Spremberg muß sich in der näheren und weiteren Umgebung eines guten Rufes erfreut haben; wir werden das später noch bei seiner Be-

rufung nach Luckau sehen. Auch die Freystädter Wahl bezeugt das; war man doch dort bestrebt, für die 1709 auf Grund der Religionsfreiheit neu errichtete evangelische Kirche und Schule nur gute Kräfte zu gewinnen. Am 18. August 1715 hatte Roemhildt in Freystadt Probe gesungen, im Dezember erhielt er seine Vokation, und zu Anfang des Jahres 1716 siedelte er nach Freystadt über[1]).

Vorausschicken möchte ich, daß die Akten, soweit sie noch vorhanden, weder im Freystädter Pfarramt, noch im Geheimen Staatsarchiv zu Breslau reichliche Kunde geben. Aber wir besitzen zwei ganz ausgezeichnete Werke, die immerhin manchen erwünschten Aufschluß verschaffen[2]).

Welches Amt hatte nun unser Roemhildt in Freystadt, und welches waren die Funktionen desselben?

Die Einführung der Reformation erfolgte etwa um 1524, und bis 1628 und vielleicht noch etwas später ist in der Pfarrkirche daselbst die evangelische Lehre ununterbrochen verkündet worden[3]). Auch einen Kirchenmusiker aus dieser ersten Zeit lernen wir kennen, den Organisten Johann Schüller[4]). Die Wirren des dreißigjährigen Krieges schufen hier bald andere Verhältnisse. 1628 wurde die Freystädter Kirche den Römisch-Katholischen übergeben, „die letzten evangelischen Prediger hingegen hatten Ursache, zwei Stunden vor Sonnenuntergang die Stadt zu räumen"[5]). Nun nahm die katholische Kirche wieder ungeschmälerten Besitz von Freystadt. 1629, am Tage Matthiä (24. Februar) haben „der hiesige Rath, Gerichten und Schöppen, wie auch Geschworne und Eltesten nebst andern Catholisch communiciret"[6]). Die wenigen, die der evangelischen Lehre treu geblieben waren, „mußten den (Evang.) Gottesdienst außer seinen (F.) Gränzen so lange Zeit mit vieler Beschwerlichkeit suchen"[7]). Dieser Zustand währte etwa bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts.

1709 erhielt Freystadt seine Religionsfreiheit wieder. In diesem Jahre ist es unter der Regierung Josephs I. „glorwürdigsten Andenkens gleich andern 5 Oertern[8]) Schlesiens mit einer großen Gnadenkirche und Schule begnadigt worden"[9]).

Kein Geringerer als Erdmann Neumeister hielt Palmarum 1709 auf dem evangelischen Kirchhofe die erste evangelische Predigt[10]). Am 22. Mai desselben Jahres wurde unter großer Feierlichkeit der Grundstein für die neue Kirche gelegt[11]). Es ist ein imposanter Bau von etwa 3000 Sitzplätzen; manche Gottesdienste mögen aber von 12000 Andächtigen besucht gewesen sein[12]). Kantor zur Zeit der Erbauung war Johann Christian Mannick aus Finsterwalde im Meißnischen[13]) und Organist Johann Ruban aus Kottbus[14]). Außer diesen beiden Ämtern schuf man sehr bald — 1712 — noch ein drittes Kirchenmusikeramt, das des Director Chori Musici, als dessen erster Vertreter Christian Bormann aus Probsthain genannt wird[15]).

---

1) M. Gottfried Förster, Freystädt. Chronica, Lissa 1751.

2) Förster, a. a. O.; Mende, Geschichtl. Nachrichten über das Evangelische Schulwesen in Freistadt, 1834.

3) Förster, S. 152, 171. 4) Ebenda S. 171. 5) Ebenda S. 154.

6) Ebenda S. 155. 7) Ebenda S. 197.

8) Die sechs Städte, denen nach § 16 der Altranstädter Konvention Kirchen (Gnadenkirchen) mit Schulen zugestanden wurden, waren Hirschberg, Landeshut, Militsch, Teschen, Sagan und Freystadt.

9) Förster, a. a. O. S. 197. 10) Ebenda S. 199. 11) Ebenda S. 202.

12) Ebenda S. 210. 13) Mende, a. a. O. S. 77. 14) Ebenda S. 78.

15) Förster, S. 245.

Welche Dienstobliegenheiten dem neuen Direktor zufielen, ist nicht ersichtlich; doch geht man wohl sicher nicht fehl, wenn man annimmt, daß der Kantor der eigentliche „Vorsänger" war und dem Chor der Choralisten bei den Nebengottesdiensten vorstand, während die Leitung der großen Kirchenmusiken an allen Hauptgottesdiensten dem Direktor oblag. Das ist gewiß ein gutes Zeichen dafür, welchen großen Wert man der Kirchenmusik beimaß und wieviel man dafür in Freystadt übrig hatte. Unser Roemhildt wird also an seiner dortigen Stätte ein reiches Arbeitsfeld gefunden haben, er hätte sich wohl sonst nicht so lange in Freystadt aufgehalten. Über die Anstellungsurkunde, sowie auch über Gehaltsverhältnisse ist in den Kirchenakten nichts zu finden gewesen; wir wissen nur aus späterer Zeit (Anfang des 19. Jahrhunderts), daß der Kantor ein Gehalt von 360—380 Rthl., der Organist ein solches von 340—350 Rthl. bezog[1]).

Auch über den Chor berichten uns die beiden Chronisten allerhand; er bestand aus Knaben- und Männerstimmen. Während der Knabenchor wohl sicher aus Schülern des Lyzeums gebildet wurde, hatte man für die Männerstimmen Berufssänger verpflichtet; so erwähnt Förster um 1737 einen Tenorista namens Frantz Anton **Hoffmann**, geboren 1710 zu Naumburg am Queiß[2]).

Eine **Kantoreigesellschaft** scheint in Freystadt nicht bestanden zu haben, jedenfalls fehlt hierfür jeder geringste Anhalt. Eine **Kurrende** dagegen gabs von jeher daselbst:

„Der Singchor ist eine **alte** löbliche Einrichtung, und für Förderung und Leitung des Kirchengesanges höchst dienlich und vorteilhaft, sowie er auch bei besonderen häuslichen und kirchlichen Festen zur Erhöhung der Feierlichkeit nicht wenig beiträgt"[3]).

„So lange der Gottesdienst auf dem Kirchhofe gehalten wurde, ward kein Dir. Chori bestellt, obgleich anno 1709 schon durch Chorschüler auf der Gassen gesungen, gleichwie auch die Current Schüler den 22. Trin. das erste mahl herumgingen"[4]). Die Neugründung der Kurrende scheint also das Werk des Kantors **Mannick** gewesen zu sein. Auch eine Verfügung ist noch vorhanden, die das Verhältnis der Chorschüler zur Schule regelt:

„Die Choralisten scheinen früher nicht streng als eigentliche Schüler angesehen worden zu sein, und 1786 wurde noch von dem Kirchen-Kollegio auf Antrag des Rektors Tscheggey festgestellt, daß auch der Präfektus Chori bis in sein 24. Jahr in die Schule und zwar in alle Lektionen gehöre"[5]).

Der Chorpräfekt hatte ein jährliches Einkommen von 40 Thl.; späterhin erhielt er zum besseren Durchkommen die Elementarlehrstelle mit dem Titel Adjunctus[6]).

Man hätte billig annehmen können, daß ein so gewaltiges, herrliches Gotteshaus, wie es die Freystädter Gnadenkirche ist, auch ein glänzendes Orgelwerk gehabt hätte. Dem ist jedoch nicht so. Zu Anfang behalf man sich mit einer kleinen Orgel. 1717 wurde ein Orgelbauer aus Schweidnitz (sein Name ist nicht genannt) beauftragt, ein Werk zu bauen für 1500 Thlr. Am 1. Advent 1719 ertönte sie zum ersten Male, eingeweiht wurde sie jedoch erst in der Christnacht desselben Jahres. Über die Anlage des Werkes ist nichts bekannt, allzugroß kann sie jedenfalls auch

[1]) Mende, S. 73. [2]) Förster, S. 171. [3]) Mende, S. 24.
[4]) Förster, S. 215. [5]) Mende, S. 28. [6]) Ebenda S. 43.

nicht gewesen sein, denn derselbe Chronist berichtet von einer großen Erweiterung 1749, nach welcher das neue Werk 3 Klaviere mit 53 klingenden Stimmen hatte, mit folgender Disposition [1]):

„Haupt Manual:

1. Principal 8	10. Quinta 3
2. Vox humana 8	11. Super Octava 2
3. Quintadena 16	12. Gembshorn 2
4. Quintadena 8	13. Sedecima 1
5. Salicet 8	14. Sesquialtera à $1^2/_3$ und 1 Fuß 2 fach
6. Gambe 8	15. Nachthorn oder Flaut Traversiere 4 Fuß
7. Flaut maior 8	
8. Flaut minor 4	16. Cimbel 3 fach
9. Octava 4	17. Mixtur 5 fach von 2 Fuß.

Ober-Werck:

1. Principal 8	8. Quinta 3
2. Gembshorn 8	9. Super Octava 2
3. Grobgedackt 8	10. Tertian 2 fach $1^2/_3$
4. Kleingedackt 4	11. Quinta dec. non. $1^1/_2$
5. Quintaden 4	12. Sedecima 1
6. Salicet 4	13. Mixtur 4 fach 1 Fuß.
7. Octava 4	

Cammerton-Werck:

1. Principal 8	6. Octava 2
2. Flaut major 8	7. Quintadena 4
3. Flaut minor 4	8. Spitz Quinta 4
4. Fugara 8	9. Sesquialtera 2 fach.
5. Gembshorn 4	

Pedal:

1. Principal 16	6. Octava 8
2. Violon-Baß 16	7. Super Octav 4
3. Bassus apertus 16	8. Quinten Baß 6
4. Pommer Baß 16	9. Nachthorn 8
5. Trommet 8	10. Mixtur 4 fach von 4, 3 und 2 Fuß.

Cammerton-Bässe:

11. Sub-Baß 16	Ventil
12. Aequal-Baß 8	Calcantur
13. Quintaden-Baß 8	Coppel, zwey Claviere zu coppeln
14. Quinten-Baß 6	2 Coppeln, zum Manual; und Pedal Cammerton.

Dieses Werk, welches 1746 von Herrn Meinert aus Lähn gebauet, hat 8 Blaßebälge."

Außer diesem Kirchenamt hatte Roemhildt in Freystadt noch ein zweites Amt inne: eine Lehrtätigkeit am Lyzeum. Mit der Religionsfreiheit erhielt die Stadt auch das Recht, eine eigene evangelische Schule zu errichten, und hurtig ging man an die Ausführung dieses Planes. Am 12. Mai 1712 wurde der Grundstein zum Schul-

[1]) [C. G. Meyer], Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Werken in Teutschland, Breslau 1757, S. 32.

hause gelegt[1]), nachdem schon 1709 eine Schule eingerichtet worden war. An dieser unterrichteten zunächst nur zwei Lehrer, der Kantor Mannicke und der Auditor Joh. Ruban, „deren erster auch den Gesang in der Kirche zu leiten hatte und deren zweiter zugleich Organist war"[2]).

In der Zeit von 1709—12 wählte man noch fünf andere Lehrer: „1 Rektor, 1 Konrektor, 1 Adjunctus, oder, wie gewöhnlich angeführt wird, einen Coll. tertius, 1 Baccalaureus und einen Director Musices[3]). Der letzte war nur Musiklehrer und Direktor des Singechors[4]). Kantor, Auditor und Director Chori Mus. erhielten zwar auch aus der Kirchenkasse bestimmtes Gehalt, doch nicht als Lehrer, sondern ihrer kirchlichen Verrichtungen wegen; sonst waren sie auf Schulgeld, Offertorium, Geburtstagsgeld, Begräbnis-, Tauf- und Traugebühren 2c. angewiesen"[5]). Der Gesangsunterricht am Lyzeum war nur für die Choralisten frei, während alle anderen Schüler ein Schulgeld dafür zu entrichten hatten.

> ... „denn von 12—1 werden von unserm Herrn Director Musices Singe-Stunden gehalten, welche diejenigen, so Choralisten sind, ohne Entgelt genüßen. Von 4—6 und auch in andern Stunden ist Gelegenheit, sich bey ihm (dem Direktor) in der Instrumental-Musik zu üben"[6]).

Die neugegründete Schule scheint einen raschen Aufschwung genommen zu haben und wies eine gute Frequenz auf; zu Roemhildt's Zeiten hatte sie etwa 150 Schüler, um 1754 schon 247 und 1774 sogar 274 Schüler — gewiß eine stattliche Zahl. Die Förstersche Chronik zählt eine Reihe hervorragender Männer auf, die einstmals Schüler des Freystädter Lyzeums waren, u. a. Valerius Herberger[7]). Und die Musik muß an dieser Schule eine ganz besondere Pflege genossen haben — auch späterhin.

> „Sonst sind in F., ehe die Schullehrer Seminarien eingerichtet wurden, viele Landschullehrer gebildet worden, da von jeher hier auch viel Fleiß auf Musik verwendet wurde"[8]).

Der Posten des Direktors kam 1783 zur Einziehung, nachdem der damalige Direktor George Friedrich Groß, der zugleich Rathmann und Prokonsul war, pensioniert worden war. Seine Geschäfte übernahm von nun an der Kantor, der jetzt die Oberaufsicht über den Singechor erhielt, die noch heute mit dem Posten verbunden ist[9]).

Roemhildt muß in Freystadt eine überaus fruchtbare Tätigkeit entwickelt haben; sein Ruf erstreckte sich weit, und man bemühte sich um seine Kraft von auswärts. So geschah es von Luckau, der Hauptstadt im ehemaligen Markgrafentum Niederlausitz. Der Rat der Stadt hielt darauf, stets tüchtige Kirchenmusiker an die dortige Haupt- oder St. Nikolaikirche zu ziehen[10]). Als 1716 durch des damaligen Kantors Christian Frölich's Tod die Stelle erledigt war, wandte sich der Rat mit folgendem sehr schmeichelhaften Schreiben[11]) an Roemhildt und trug ihm die Stelle an:

---

[1]) Mende, S. 20. [2]) Ebenda S. 21.
[3]) Mende, S. 21. [4]) Ebenda S. 22. [5]) Ebenda S. 24.
[6]) Jorke: Jubelfest d. 50jähr. Andenkens d. Einweihung d. evang. Schule. 1762. S. 17.
[7]) Förster, S. 187. [8]) Mende, S. 39, 40. [9]) Ebenda S. 24.
[10]) Vgl. des Verfassers „Musikpflege in Luckau" in den Niederlausitzer Mitteilungen, Guben 1918.
[11]) Ratsarchiv Luckau.

„Wohl Ehrenvester und Wohlgelahrter
Großgünstiger Herr und Freund pp.

Nachdem bey Wiederersetzung des durch Absterben Herrn Christian Frölichs Cantoris bey hiesiger Stadt Schulen erledigten Cantorats wir unsere Intention auf denselben vor allen andern gerichtet, und durch collegialischen Schluß ihn hierzu vociret; So haben nicht nur hierdurch demselben die Vocation im Nahmen Gottes hiermit überschicken, sondern auch freundlich ersuchen wollen, seine Sachen dergestalt zu incaminiren, damit er nicht nur auf bevorstehende Ostern sothanen Cantorat Dienst antreten, sondern auch auf die Feyertage die in der Kirchen allhier gewöhnliche Music bestellen möge.

Wir verharren hiernechst
Unsers großgünstigen Herrn
dienstwilliger
Bürgermeister und Rath
Alhier.

Luckau, den 24. Februar 1717."

Ein schriftliches Bewerbungsgesuch von Roemhildt liegt jedenfalls nicht vor, doch geht aus den Akten hervor, daß er „Probe" gesungen und gespielt hat. Seine Vokation[1]), die im Original erhalten ist, lautet wie folgt:

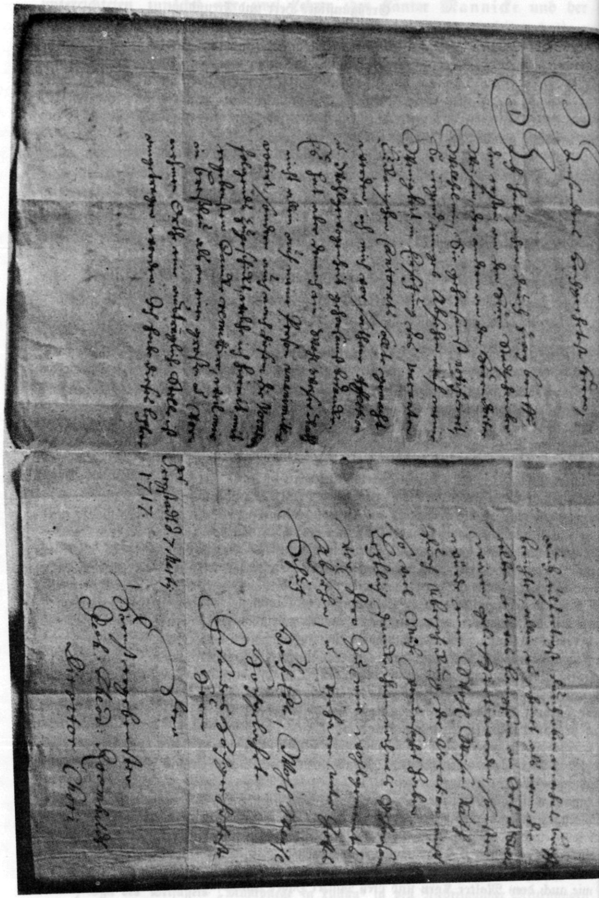
„Wir Bürgermeister und Rath der Fürstl. Sächsischen Haupt Stadt Luckau im M. N. hiermit thun kundt und bekennen: Demnach jüngst abgewichener Zeit der bisherige Cantor an der Kirchen und Schulen alhier Herr Christian Frölich durch einen sanften und seel. Todt von dieser Welt abgeschieden, wodurch deßen auf sich gehabtes Ambt erlediget worden und weil die hohe Nothdurfft erfordert zu Beförderung des Gottesdienstes und der Schul Jugend zum besten diese vacirende Stelle mit einem geschickten und hierzu tüchtigen Subjecto hinwiederumb förderlichst zu ersetzen, auch wir unser Absehen auf den Wohl Ehrenvesten und Wohlgelahrten Herrn Johann Theodoricum Roemhilden Cantorem zu Freystadt, deßen guter Wandel und Geschicklichkeit von unterschiedenen uns gerühmet worden, er auch sich selbst durch viele wohlabgelegte Specimina in arte musica et dirigendo choro vorlängst recommandiret; als haben wir collegialiter geschlossen denselben zu einem Cantor und Collegen unserer Stadt-Schulen zu vociren und anzunehmen. Vociren und beruffen im Nahmen der H. Hochgelobten Dreyfaltigkeit erwelten Herrn Johann Theodoricum Roemhilden krafft dieses dergestalt, daß er auf bevorstehende Ostern solchen Cantor dienst und Bestallung antrete, die Sonn- Fest- und andere Tage bey denen Predigten, Bethstunden und sonstengleich seine Antecessoren mit musiciren und singen zu deren gewöhnlichen Stunden fleißig abwarten, den üblichen Capellen Gesang verrichten helfen, die in der Schulen ihm zukommenden Lectiones und Singestunden träulich beobachten, alles, was ihm zu dociren oblieget, der Jugend klaar und däutlich vortragen, sie in Gottesfurcht, Sprachen, freyen Künsten, und bevoraus in der Music üben und ämsich unterrichten, uns als seinen Patronen und dem Herrn Pastori Primario als Inspectori Scholae gehörigen Respect erweisen, gegen das Wohl-Ehrwürdige Ministerium sich ehrerbietig bezeigen, mit seinen Collegen und männiglich friedlich leben, sich eines Christl. Gottseeligen Lebens befleißigen, auch sonst allenthalben also verhalten soll, daß er der Jugend ein Exempel der Nachfolge in Gottesfurcht, Tugend und guten Sitten seyn möge, maßen wir zu ihm das zuversichtliche Vertrauen haben.

Hingegen ist ihm vor seine Arbeit, Mühe und Fleiß nebst freyer Wohnung auf der Schule zur Besoldung zugesaget und versprochen worden aus der Kirchen Einnahme jährlich reichen zu lassen Zwey und dreyßig Gülden an Golde, ingleichen fünff Gulden fünfzehn Groschen zu Brennholtz, so er zu denen 4 Quartalen zu empfangen hatt, und dann aus der Capellen das gebräuchl. Schwerdt Schock an Einen Gulden Neun Groschen, mehr Sechs Groschen Wachsgeld, wie auch drey Malter Korn und drey Malter Haber Luckauisches Maaß, Vier Gulden aus

[1]) Ratsarchiv Luckau.

Welche Dienst
geht man wohl
liche „Vorfänge
vorstand, währ
diensten dem D
Wert man der
Unser Roemhild
haben, er hätt
Anstellungsurku
zu finden gewes
daß der Kanto
340—350 Rthl.
Auch über
aus Knaben- u
des Lyzeums g
pflichtet; so ern
mann, geboren
Eine Kan
falls fehlt hier
daselbst:
„Der S
Kirchengesange
kirchlichen Fest
„So lang
Chori bestellt,
gleichwie auch
Die Neugründ
wesen zu sein.
Chorschüler zur
„Die Ch
sein, und 178
gestellt, daß
Lektionen geh
Der Chor
er zum bessere
Man hätt
haus, wie es
hätte. Dem is
1717 wurde e
tragt, ein W
ersten Male,
Über die Anla

¹) Mende,
⁴) Förster,



Hospitalge Einnahme, dabeneben er die Accidentia, welche seine Vorfahren gehabt, un-
ndert zu genießen hatt. Uhrkundlich haben wir diese Vocation mit unsern und gemeiner
dt Insiegel vollzogen. So geschehen Luckau am 23. Februar 1717.

L. S. Johann August Jahn
Consul
Christian Trautner
Jur.
Sebastian Michael Völcker
Johann Wilhelmi Dr.
Gottfried Lehmann."

oemhildt dankt jedoch für die Stelle in einem Schreiben¹) folgenden Inhalts:

„Hoch-Edle, Wohl Weise, Hochgelahrte
Insonders Hochgeehrteste Herren,

Ich habe schon durch zwey Brieffe, den ersten an den Herrn Stadschreiber Weisen, den
rn an den Herrn Doctor Wilhelmi, Sie gehorsamst notificiret, So irgend einiges Ab-
n auf meine Wenigkeit in Ersetzung des vacanten Luckauischen Cantorats sollte gemacht
den, ich mich vor sothane Affection und Wohlgewogenheit gehorsamst bedancke. Es hat
dennoch ein Wohl Weiser Rath nicht allein auf meine Person unanimiter votirt, sondern
nach diesem die Vocation folgends zugeschickt, welche ich hiermit mit ergebensten Dancke
ittire, weil mir in Breßlau als einen großen u. vornehmen Orthe eine austrägliche Stelle
ngetragen worden. Ich habe dieses letztere auch eilfertigst durch oben erwehnte Brieffe
htet, allein es scheinet, als wenn die selben etwas langsam an Ort u. Stelle wären gelieffert
den, sonsten würde einem Wohl. Weisen Rath durch Überschickung der Vocation nicht so
Mühe verursachet haben.

Letzlich dancke ihnen nochmals gehorsamst vor dero zu mir wohlgemeintes Absehen, u.
arre unter Gottes Schutz

Hoch Edle, Wohl Weise
Hochgelahrte
Insonders Hochgeehrteste
Herren
Freystadt, den 7. Martij 1717. Dero
Dienstergebenster
Joh. Theod. Roemhildt
Director Chori."

ach Breslau ist Roemhildt nie gegangen, und seine diesbezüglichen Angaben
wohl nur als Scheingrund zu gelten; jedenfalls ist sein Name in den Akten
eslauer Kirchen nicht zu finden.

bwohl Roemhildt schon eine Reihe von Jahren in Freystadt gewirkt hatte und
vielleicht annehmen konnte, daß er zeitlebens dort bleiben würde, scheint er selbst
och andere Pläne gehabt zu haben. Jedenfalls hat er die Beziehungen zum
berger Herzogshause nach wie vor eifrig weiter gepflegt; bei der Taufe seiner
Johann Benedikt (1721) und Johannes Theodorikus (1724) stehen im Kirchen-
an erster Stelle als Paten: Herzog Heinrich von Spremberg und Herzogin
eth von Spremberg. Vielleicht hat Roemhildt auch auf eine geeignete Zeit ge-
, die ihm eine zusagende Stellung am Hofe Herzog Heinrichs brachte. Und

¹) Ratsarchiv Luckau. Für die Photographie dieses Briefes bin ich Herrn Langhammer, Meiningen,
m Dank verbunden.

das kam dann auch verhältnismäßig schnell; schon 1726 lesen wir im Kirchenprotokoll[1]):

„Den 7. Febr. Kam abends Herr Römhild von Spremberg wieder und meldete dabey, daß er sein Officium aufgebe und seine Vocation als Kapellmeister angenommen."

Und die nachfolgende Notiz[2]) handelt von seinem Weggang, der demnach anscheinend kein rühmlicher war:

„Den 14. Febr. wollte Herr Römhild seine Sachen fortschicken, wurden ihm aber von einem Juden wegen Schulden arestiert, bis endlich durch Vermittlung anderer er den folgenden Tag noch fortkommen konnte, nachdem er Kleider und andern Mobilien mehr in Stich lassen mußte, und also fortkam, wie er herkam."

1726 zog Roemhildt somit zum zweiten Male in Spremberg ein. Über seine dortige Tätigkeit sind aber irgendwelche zuverlässige Quellen nicht auffindbar gewesen. Die Stadtarchive sind bei den großen Bränden vernichtet worden, und das Staatsarchiv Dresden bewahrt ebenfalls keinerlei Akten auf. Jedenfalls muß Roemhildt in Spremberg ein reiches Feld musikalischer Betätigung vorgefunden haben, denn Herzog Heinrich, der seit 1696 in Spremberg residierte, galt als großer Musikfreund.

„Er war ein gutmüthiger, aber seltsamer Herr. Zu seinen Eigenthümlichkeiten gehörte eine enthusiastische Liebhaberei für Baßgeigen, deren er mehrere besaß. Er spielte selbst zuweilen den Baß bei Kirchenmusiken und beschenkte mehrere Städte des Markgrafenthums mit seinen Lieblingsinstrumenten, welche er nach seinen Hoffräuleins zu benennen pflegte"[3]).

Und in Merseburg war es Herzog Heinrichs Vorgänger, Herzog Moritz Wilhelm, der als „Geigenherzog" eine große Berühmtheit erlangt hat[4]). Als dieser 1731 starb, folgte ihm sein Neffe Herzog Heinrich auf den Thron. Bald nach seiner Übersiedlung nach Merseburg zog er auch Roemhildt an seinen Merseburger Hof und übertrug ihm dort ebenfalls die Hofkapellmeisterstelle, dazu, als im Jahre 1735 Domorganist Georg Friedrich Kauffmann starb, auch noch diesen Posten.

Roemhildt's Tätigkeit in Merseburg ist jedenfalls die Hauptschaffensperiode seines Lebens gewesen. Wenn wir auch hier wieder über Größe und Aufgaben der Hofkapelle nicht orientiert sind[5]), so ist doch anzunehmen, daß Merseburg mit seinem herrlichen Dom sicher eine Pflegstätte guter Musik war. Nur eine kurze Notiz enthält die Chronik von Moebius[6]):

„Bei dieser Orgel wurde auch zugleich ein Chor für die Fürstlichen Musikanten angelegt, welche Fürstliche Musikanten allbereit etliche Jahre zuvor von Ihrer Fürstl. Durchl. angenommen, zuvor aber nur auf einem geringen dahin gesetzten Chor musicirten."

Dom- und Stadtkantor zu Roemhildt's Zeiten war August Friedrich Graun, der älteste Bruder der beiden bekannten Musiker[7]).

[1]) Freystädtisch-Evangelisches Kirchen-Protokoll Anno 1726.
[2]) Ebenda.
[3]) Wertsch, Jubiläumsschrift zur Feier des 1000-jähr. Bestehens. Spremberg 1893.
[4]) Eine köstliche Studie hierüber veröffentlichte Arthur Schwickert, „Herzog Moritz Wilhelm und sein Hofprediger" im Kalender für Stadt und Kreis Merseburg. Merseburg 1912.
[5]) Alle Bemühungen des Verfassers, in diesem Punkte Klarheit zu schaffen, blieben erfolglos.
[6]) Moebius, „Neue Merseburgische Chronika". Merseburg 1914.
[7]) Eitner, Quellenlexikon IV, S. 344.

Die Orgel im Dom muß ein vorzügliches Werk gewesen sein, ihr Erbauer ist der Orgelbauer **Wender** aus Mühlhausen,

„mit der Herstellung des Werkes war er 3 Jahre beschäftigt und hatte in der Zeit eine dreimalige Examination seiner Arbeit von Johann **Kuhnau**, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig, und Gottfried Ernst **Besell**, Hoforganist in Altenburg“ [1]).

Über die Einweihung lesen wir an derselben Stelle [2]):

„Am 17. Oktober 1717 wurde das neue Werk feierlichst eingeweiht in Gegenwart des Herrn Stifts-Administrators Herzog Moritz Wilhelm Hochfürstliche Durchlaucht. Eine dabei zur Aufführung gekommene Kantate ist erhalten bei Domorganist Musikdirektor D. H. **Engel**.“

Die Orgel hatte folgende Disposition [3]):

„Die Orgel im Thum hat 75 Stimmen.

Großmanual.

1. Principal von englischem Zinn	8 Fuß	11. Mixtur 6 fach	
2. Rohrflöte	16 „	12. Cymbel 3 „	
3. Quintatön	16 „	beyde von Zinn.	
4. Gemshorn	8 „	13. Trompete oder Bombart, von	
5. Grobgedackt	8 „	weißem Blech	16 Fuß
6. Quinta, offen	6 „	14. Trompete	8 „
7. Oktave	4 „	von weißem Blech.	
8. Kleingedackt	4 „	„ Koppel zum Pedale.	
9. Sesquialtera, doppelt	3 „	„ Ventil.	
10. Oktave	2 „	„ Cymbelstern.	
diese 9 von Metall.			

Oberwerk.

1. Principal, von engl. Zinn	4 Fuß	9. Terz aus	2 Fuß
2. Bordun, von Holz	16 „	10. Mixtur, 5, 6 fach	
3. Violdigamba, von Zinn	8 „	beyde von Zinn.	
4. Rohrflöte	8 „	11. Sordino oder Vox humana	8 „
5. Spielflöte	4 „	von Metall.	
6. Nasat, gedeckt	3 „	12. Schallmey, von weißem Blech	4 „
7. Octave	2 „	13. Stahlspiel	4 „
8. Rohrflöte	2 „	„ Ventil.	
diese 5 von Metall.		„ Koppel.	

Rückpositiv.

1. Principal, von engl. Zinn	4 Fuß	8. Spitzflöte	2 Fuß
2. Quintatön, von Metall	8 „	9. Quinte, offen	3 „
3. Großgedackt, von Holz	8 „	10. Terz aus	2 „
4. Gedackt, Kammerton	8 „	diese 4 von Metall.	
von Holz.		11. Mixtur 4 fach	
5. Principaloktave, Kammerton	4 „	von Zinn.	
von Metall.		12. Fagott	16 „
6. Flaute douce	4 „	von weißem Blech.	
von Ahornbaumholz.		„ Koppel.	
7. Gedackt, Kammerton	4 „	„ Ventil.	

[1]) **Schwickert**, „Merseburger Dom-Orgel-Weihe“ im Merseburger Correspondent. Jahrg. 44, Nr. 243.

[2]) Ebenda.

[3]) **Adlung**, Musica Mechanica Organoedi, 1768 S. 255.

Brustwerk.

1. Principal 4 Fuß
2. Salcional 4 „
beide von engl. Zinn.
3. Gelindegedackt, von Holz 8 „
4. Nasat 3 „
5. Oktave 2 „
6. Terz aus 2 „
diese 3 von Metall.

Anstatt dieser Terz setzen andere eine Flachflöte 2 Fuß von Ahornholz.
7. Oktave 1 Fuß
8. Mixtur, 4 fach
diese beyde von Zinn.
„ Ventil.

Pedal.

1. Principalbaß, von engl. Zinn 16 Fuß
2. Oktavenbaß, von Metall 8 „
3. Subbaß, von Holz 16 „
4. Quintenbaß 6 „
5. Oktavenbaß 4 „
6. Waldflöte 1 „
diese 3 von Metall.

7. Mixturbaß, 6 fach von Zinn.
8. Posaunenbaß, von Holz 32 Fuß
9. Posaunenbaß 16 „
10. Cornettin 2 „
beyde von weißen Blech.

Hinterwerk zum Pedale.

11. Untersatz 32 Fuß
12. Violonbaß 16 „
13. Subbaß, Kammerton 8 „
diese 3 von Holz.
14. Oktavenbaß, Kammerton von Metall. 8 „
15. Scharfe Flöte 2 „
16. Rohrflöte 1 „
beyde von Zinn.

17. Trompetenbaß 8 Fuß
18. Schallmeybaß 4 „
beyde von weißem Blech.
„ Koppel zum vördersten Pedalwerke.
„ Ventil.

Hierzu gehören 10 Windladen, und 6 große Bälge, davon drey die Manualia treiben und drey zum Pedale gehören.“

Die Organisten am Dom zu Merseburg, soweit ich sie feststellen konnte, waren folgende[1]):

—1710 Friedrich Alberti	1822—1843 Schneider
1710—1735 Georg Friedrich Kauffmann	1843—1847 Ritter
1735—1756 Joh. Theodor Roemhildt	1848—1877 David Hermann Engel
um 1760 Gneust	1877—1910 Karl Schumann
um 1781 Scherzer	1910— Alfred Schumann.

Noch einige kurze Nachrichten, die unsern Roemhildt betreffen, enthält die Moebius'sche Chronik; sie seien hier wiedergegeben:

„Bei der Beisetzung Herzog Heinrichs — des letzten Stiffts-Administrators — am 19. Dezember 1738 wurde unter Direktion des Fürstl. Capell-Meisters Johann Theodorus Römhild von der Fürstl. Capelle sowohl vor als nach der Predigt eine schöne Trauer-Musik aufgeführet“ [2]). — und:

„Den 4. September 1735 ist die neue Orgel zu Corbetha unter Schkopau in Gegenwart des Herrn Stiffts-Superintendents u. Fürstl. Capellmeister Römhilds eingeweyhet worden“ [3]).

Aber nicht nur den ausübenden Kirchenmusiker in seiner Hauptschaffenskraft zeigt uns die Merseburger Zeit, sondern vor allem den Komponisten Roemhildt. Von seinen zahlreichen Kantaten sind wohl sicher gegen 200 in Merseburg entstanden (wenn wir

[1]) Schwickert, „Alte Merseburger“. Merseburger Correspondent 1918, S. 81.
[2]) u. [3]) Moebius, a. a. O.

dabei nur das vorhandene Material annehmen); ganze Jahrgänge schickte er von dort in die Welt hinaus. Auch die „neue Passion", wohl sein Hauptwerk, stammt aus der Merseburger Zeit.

Wohl 25 Jahre hat Roemhildt in großem Segen in Merseburg wirken können. Wann er sein Amt hier aufgegeben hat, ist nicht bekannt. Der Hofkapellmeisterposten aber dürfte, wenn auch nicht gleich, so doch in nicht allzulanger Zeit nach dem Tode des Herzogs Heinrich zur Einziehung gekommen sein. Darauf deutet wenigstens ein Aktenvermerk[1]) hin. Roemhildt sollte nach Versicherung seines Herrn sein Lebtag die Kapellbesoldung genießen, mußte sich aber zuletzt mit dem Domorganistengehalt begnügen. Domorganist ist er wohl bis zu seinem Tode geblieben. 1760 bittet um Anwartschaft auf den Domorganistenposten der Stadtorganist Johann Elias Seydel, der in seinem Gesuch bemerkt, „daß er 6 Jahre zu Roemhildts Zeiten oft vertreten hat"[2]). Im Oktober 1756 ist Roemhildt gestorben, die Eintragung im Kirchenbuch lautet:[3])

„Den 26. Oktober nachm. halb 6 Uhr ist Herr Johann Theodor Römhildt, Vormahliger Hochfürstl. Sächs. Merseburger Wohl bestallt gewesener Capell Meister, wie auch bey der Hohen Stiffts und Dom Kirche allhier gewesener Organist an einen Schlag Fluß im 73. Jahre seines Lebens sanft und selig Verstorben und auf dem Stadt Gottes Acker begraben worden."

* * *

Gerber[4]) und Schilling[5]) machen eine große Anzahl seiner Werke nahmhaft, ohne sie jedoch näher bezeichnen zu können. Während Gerber schreibt:

„Ob er gleich vieles für die Kirche geschrieben hat, so kann ich doch nur folgende Werke davon mit Gewißheit angeben. 1. Einen vollständigen Jahrgang von Kirchenstücken a Basso solo mit den dazu gehörigen Instrumenten. 2. Von einem andern vollstimmigen Jahrgange sind mir nur einige Stücke bekannt. 3. Hatte er bereits im Jahre 1740 zum Drucke liegen: XII weltliche Cantaten, deren Inhalt der Reihe nach das Leben der Menschen zum Vorwurfe hatte. Als die 1ste handelte vom Geburtstage des Menschen; die 2te führte den Titel: Zehn Jahr ein Kind; die 3te: Zwanzig Jahr ein Jüngling usw. bis auf hundert Jahre. Die letzte und 12. Kantate handelte von dem letzten Sterbetage des Menschen. Die Singstimme war dabey also vertheilt: Die 3 ersten Kantaten waren für den Discant, die 3 folgenden für den Alt, die dritten 3 für den Tenor, und die letzten 3 für den Baß gesetzt. Dabey waren zu jeder Cantate 2 Violinen, Bratsche und General-Baß."

will Schilling sogar einige Druckwerke von ihm kennen:

„Von seinen Kompositionen hat man noch, theils gedruckt — theils ungedruckt: einen vollständigen Jahrgang von Kirchenstücken für eine Baßstimme mit Instrumentalbegleitung, einen anderen Jahrgang desgleichen für Chor, und 12 Kantaten."

Angestellte Nachfragen in vielen Bibliotheken und Archiven haben das Vorhandensein von gedruckten Werken jedoch nicht bestätigt. Dagegen ist es mir gelungen, etwa 250 handschriftliche Kirchenkantaten in Autographen und Kopien teils aufzufinden,

---

[1]) Magdeburger Staatsarchiv A 29 c, Nr. 93. Die Kenntnis verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professor A. Werner, Bitterfeld.

[2]) Magdeburger Staatsarchiv A 29 c, Nr. 93.

[3]) Merseburger Kirchenbuch 1756.

[4]) Gerber a. a. O.

[5]) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart. 2. Aufl. 1840.

teils nachzuweisen, und ich bin der festen Überzeugung, daß dies ganz gewiß nur ein Teil der Lebensarbeit Roemhildt's ist. Vieles mag verloren gegangen sein und wird erst durch eine gründliche Bestandsaufnahme aller alten Kirchenarchive zum Vorschein gebracht werden können.

Mit einem abschließenden Urteil über Roemhildt's musikgeschichtliche Stellung wird man freilich noch zurückhalten müssen, bis einerseits die Werke seiner Lehrer Schelle und Kuhnau eine umfassendere Übersicht verstatten werden und andererseits das Schaffen seiner näheren Zeitgenossen uns vertrauter sein wird, das die um Bach vornehmlich bemühte Musikgeschichte wohl doch etwas zu lange im Dunkeln gelassen hat. Immerhin möchte ich es versuchen, mit einigen Bemerkungen die Hauptzüge von Roemhildt's Lebenswerk zu kennzeichnen.

A. Kantaten

Ein vollständiger Jahrgang Kantaten, wie ihn beide Lexikographen erwähnen, war nirgends vorzufinden. Am wenigsten lückenhaft ist der Jahrgang 1735/36 in der Stadtbibliothek zu Danzig (Ms. Cath. 1, 1—56);[1]) doch fehlen auch hier die Werke zum 1. Adventssonntag, 2. und 3. Weihnachtsfesttag, Lätare, Judica, Palmarum, sowie zum 22., 23., 24. und 25. Trinitatissonntag. Sämtliche Kantaten dieses Jahrgangs sind Autographen und nur in Stimmen vorhanden; das Titelblatt einer jeden trägt den Vermerk:

„da me Giov. Theodor. Roemhildt"

und links unten in der Ecke das jeweilige Datum.[1])

Diese Kantaten nehmen unter all den andern Kantaten-Kompositionen Roemhildt's eine besondere Stellung ein. Sie wird in erster Linie bestimmt durch die ganze Anlage ihrer Komposition; es sind meist größere und umfangreiche Werke und durchweg Chorkantaten, (— jedenfalls haben sie zum mindesten am Anfang und Schluß einen Chorsatz —) mit größeren Solo-Arien. Zu ihrer Begleitung wird ein für damalige Zeiten ganz respektabler Instrumentalkörper verwandt, gewöhnlich in folgender Besetzung: 2 Clarini oder Corni, Timpani, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Violone, Cembalo und Organo. Oft beginnen sie mit einem größeren Chorsatz, dem wiederum ein kürzeres oder längeres Instrumentalvorspiel von 12—30 Takten vorausgeschickt ist. Einige davon (Nr. 4, 8, 11, 14, 28) haben als Einleitung einen selbständigen Instrumental-Satz (Sonata).

Einen zweiten Jahrgang scheinen die Bestände der Danziger Johanniskirche (jetzt in der Stadtbibliothek aufbewahrt) anzugehören; sie sind in Anlage und kompositorischem Wert gleichbedeutend mit den vorhergenannten. — Sie weisen dieselbe großartige Struktur auf und sind zum Teil auch großangelegte Werke. Einige von ihnen (Nr. 41 bis 59) sind mit Roemhildt's Pseudonym Milorth gezeichnet, andere (etwa 24 an der Zahl) sind mit dem Zeichen der Johanneskirche und der Jahreszahl 1727 signiert.

Auch die Solokantaten (50 an der Zahl), die zum größten Teile in den Archiven zu Mügeln und Mücheln liegen, sind wohl als zusammengehöriger Jahrgang

1) So Nr. 1: „Merseburg, 29. Nov. 1735" und Nr. 56: „21. Nov. 1736".

anzusehen. Sie unterscheiden sich von den vorher erwähnten wesentlich; es scheint, als wenn sie auf Bestellung gearbeitet und für besonders kleinere Verhältnisse bestimmt waren. Fast alle weisen dieselbe Form auf, sie sind meist dreiteilig und aus Rezitativ–Arie–Rezitativ zusammengesetzt. Die Arie ist nur selten in Da capo-Form gehalten, sondern hat meistens schon Liedform mit Wiederholungen der einzelnen Teile. Auch die Begleitung ist denkbar einfach, sie besteht nur aus 2 Violinen, Viola und Continuo und hat meist noch ein konzertierendes Instrument dabei, z. B. Oboe, Flöte, Violine oder Horn.

Etwa 44 Kantaten aus den Beständen der Johanniskirche zu Danzig, Mücheln, Sorau und Bitterfeld haben am Schluß die Bemerkung: „S[oli] D[eo] G[loria]" oder „S. D. G. 1740"; sie zeigen große Ähnlichkeit in der Anlage, sowie auch in der äußeren Form (die Handschrift ist die gleiche); sie sind vielleicht deshalb auch als zu einem Jahrgang gehörig anzusehen.

Die Bestände des Luckauer Archivs gehören ihrer Entstehung nach den verschiedensten Jahren an: 1714, 1721, 1724, 1726, 1732.

Das Archiv Mügeln hat neun Kantaten, die mit der Jahreszahl 1744 gezeichnet sind, vielleicht auch Überreste eines Jahrgangs.

Endlich besitze ich selbst eine Kantate zum 23. Trinitatissonntag, ein Autograph mit dem Datum: „Merseburg den 9. November 1735"; auch sie weist auf einen Jahrgang hin.

Auffallend in Roemhildt's Kantaten ist der Reichtum und die Vielseitigkeit in der Verwendung der musikalischen Mittel. Abgesehen von den kleineren Solokantaten sind sie frei von jedem Schematismus, fast jede Kantate ist verschieden von der andern in Aufbau und Anlage. Zu den größten Werken gehören die Kantaten Danzig Cath. Nr. 43, 47 und namentlich Nr. 55. („Mein Herz tichtet ein feines Lied"); diese letztere besteht aus neun Nummern und hat unter anderen das herrliche Duett für Alt und Tenor: „Schönster Jesu sei gepreist". Ferner aus den Beständen der Johanniskirche zu Danzig die Nr. 41, 44, 102, 202, 203, 215. Nur einige Werke aus dem Mücheler Archiv (Nr. 16, 17, 24, 27, 42, 43) und Berlin $\frac{18637}{10}$ haben eine große Ähnlichkeit in der Anlage, die wohl aber durch die Textvorlage bedingt ist. Jede dieser Kantaten hat etwa in der Mitte einen Chorsatz (Instr. concord.) im Alla breve-Takt, dem gewöhnlich ein Bibelwort unterlegt ist.

Ganz verschieden ist auch die Bezeichnung, die er jedem Werke gibt; nur wenige nennt er „Kantate", die meisten „Concerto" oder „Oratorio"; so z. B. überschreibt er die Kantate Danzig Joh. Nr. 210 („Christus hat einmal für die Sünde gelitten") „Concerto de Paßione Christi".

Eine große Anzahl beginnt er mit einer selbständigen Sonata von oft bis 40 Takten; die umfangreicheren hiervon sind gewöhnlich zweiteilig mit einer Fermate am Schluß des ersten Teiles und einem kurzen Adagio-Satz in den letzten Takten. Andere wieder beginnt er gleich mit einem Chorsatz, teils einfach, teils in ganz komplizierter Fugenform; hierher gehören u. a. die Chöre aus den Kantaten Joh. Nr. 202, 203 und Cath. 17, 29.

Ganz eigenartige Wirkungen weiß er oft mit den einfachsten Mitteln zu erzielen; so läßt er in der Kantate „Schmecket und sehet" zunächst nur einen dreistimmigen

Chor vom Cembalo begleitet singen, während der Schlußrefrain „Gott verläßt die Seinen nicht" von einem vierstimmigen Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters musiziert wird. In der Kantate „Der Herr höret mein Weinen" überträgt er die vier Strophen des Textes jeder der vier Stimmen nacheinander als Solo — natürlich verschieden — und bringt am Schluß einer jeden Strophe den Chorrefrain „Sei getrost und weine nicht" sicher mit großer Wirkung. Auch in der Verwendung und Einordnung der Solo-Arien und Rezitative bekundet er eine große Vielseitigkeit; die Begleitung weist die verschiedensten Instrumente in der mannigfaltigsten Zusammen-sammensetzung auf. Es gibt fast keine Möglichkeit in der Besetzung, die er sich hätte entgehen lassen. So läßt er hier eine konzertierende Solovioline oder da zwei konzertierende Flöten, Oboen, Hörner oder Clarinen zur Erhöhung der Wirkung beitragen, oder gar in Joh. Nr. 208 („Viele so unter der Erde schlafen") die Orgel solo konzertieren. In den Mügelner Solokantaten benutzt er gewöhnlich 2 Violinen, Viola und Continuo und ein konzertierendes Soloinstrument wie Oboe, Oboe d'amour, Violine, Flaut trav., Flaut a bec, Clarine, Cornu, oder zu dem Duett in der Kantate „So ich im Finstern sitze" sogar ein konzertierendes Fagott. Die Arien sind meist da capo-Arien und zweiteilig. Groß angelegte Soloarien mit einem ziemlichen Instrumentalaufgebot finden sich namentlich in den Kantaten Danzig Joh. 79, 81, 202 und 203.

Keine Form läßt er außer acht, so enthalten viele der Kantaten aus den Beständen der Johanniskirche in Danzig Duette, von denen sich einige durch ganz besonders innige Stimmung auszeichnen. Zwei Kantaten (Joh. 41 und 213) haben auch Solo-Terzette. Ein Arioso am Schluß des Tenor- oder Baß-Rezitativs verwendet er in den Kantaten Joh. 81, Cath. 30 und Mücheln 38, Instrumental-Ritornells in denen Cath. 19, 22 und Luckau 290.

Dieselbe Vielseitigkeit, die wir in der Form bewundern, trifft in noch erhöhtem Maße im Ausdruck zu; ich möchte hier eine Anzahl bemerkenswerter Tonmalereien durch Beispiele belegen:

„Euch ist heute der Heiland geboren"

Nr. 5. Aria:



„Bleibe bei uns, denn es will Abend werden" —

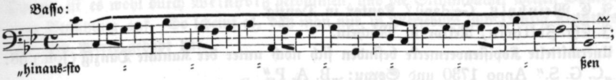
Nr. 1. Chor:



„Wer zu mir kommt, den werde ich nicht hinausstoßen". —

Nr. 1. Chor:

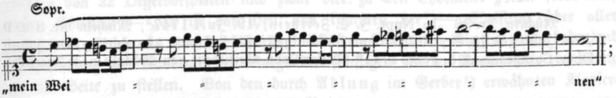
Basso:



„Der Herr höret mein Weinen". —

Nr. 1. Chor:

Sopr.

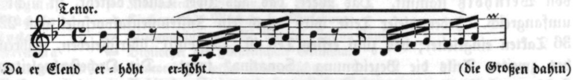


„Auf Seele, Herz und Geist". —

Nr. 4. Duett, Tenor u. Baß:



Tenor.



„An Gott will ich gedenken". —

Nr. 4. Aria:

Alto.



Als Textunterlagen zu seinen Kantaten standen ihm die Dichtungen seiner Zeit zur Verfügung. Es ist mir leider nicht gelungen, die Dichter festzustellen, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen. Von E. Neumeister stammen die Texte zu den Kantaten Danzig (Joh.) 41, 59, 102, 210, 213, Luckau 287 und von Benj. Schmolck Danzig (Joh.) 46, 55, 209, 215, Danzig (Cath.) 43, Luckau 273 und 290. Es gewinnt den Anschein, als ob ihm vielleicht von irgend einer privaten Seite Dichtungen zur Verfügung gestanden haben. Die Texte der Mügelner Solokantaten sind fast alle nach einem Schema gearbeitet, ihr Autor war nicht festzustellen.

Von den Kopisten seiner Werke sind mit Sicherheit folgende ermittelt: Joh. Daniel Brehmer, Kantor in Mügeln 1757—1783[1])

[1]) Vollhardt. „Geschichte der Kantoren" S. 225.

Joh. Keuling, C(antor). G(edani)?
M. Daniel Jakob Springsguth, Kantor in Mügeln 1733—1756.
J. C. Weinholtz, Ge(dani)? Kantor in Danzig.
J. Chr. Zeithein, Rektor in Mücheln.
Unermittelte Kopistenvermerke befinden sich noch unter der Kantate Danzig (Joh.) 58: „C. G. S." Anno 1730 und Sorau: „B. A. P."

Endlich möchte ich noch einige Werke erwähnen, die eine besondere Widmung tragen oder zu besonderen Gelegenheiten komponiert sind, nämlich:

Mücheln Nr. 38 „In Nupt. J. C. Zeithein, 19. Juli 1747", Mücheln Nr. 8 u. 9 „Rel. Jubel Fest 25. Sept. 1755" und Bückeburg (Fürstl. Institut): „In abit[um] Dn. Jahnij Dom. Sexagesim. d. 5. Febr. 1741" [Pastor Jahn übersiedelte von Mücheln nach Zeigefeld].

B. Die Passion.

Von den vorher genannten Lexikographen kennt keiner Roemhildt's Passion nach dem Evangelium Matthäus oder „Die neue Passion von Roemhildt", wie sie eine verblaßte Bleistiftnotiz auf dem Sopran-Stimmheft bezeichnet. Sie stammt aus dem Jahre 1752; jedenfalls tragen die 16 Stimmbücher, die in der Stadtbibliothek Danzig vorhanden sind, diese Jahreszahl. Außer diesen Stimmen ist noch eine sauber geschriebene Partitur vorhanden, die, wie der Handschriftenvergleich nahe legt, wohl von Weinholtz stammt. Das Werk, das aus zwei Teilen besteht, ist nicht allzu umfangreich. Jeder dieser Teile wird durch ein Instrumentalvorspiel von 22 und 36 Takten eingeleitet; das zum ersten Teil ist „Lamento" überschrieben, während das des zweiten Teils die Bezeichnung „Sonatina" trägt. Die Orchesterbegleitung ist 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Cembalo und Orgel zugedacht, in einigen Soloarien kommen 2 Oboi d'amour oder 2 Flöten und als Begleitung eines Chorals 4 Tromben noch in Betracht. Dem Chor ist eine kleine Betätigung eingeräumt; größeren Umfangs ist nur der Schlußchor. Aber die kleinen Chöre und Choreinstreuungen sind äußerst prägnant im Ausdruck und sehr charakteristisch in ihrem Stimmungsgehalt. Ich denke da vor allem an den Wutschrei des Volkes „Barrabam", ferner „Laß ihn kreuzigen" und an die stimmungsvolle melodische Stelle „Gegrüßet seist du, der Juden König", sowie an den kurzen Fugatosatz „Herr, bin ichs?" Die Hauptsolopartien des Werkes sind dem Evangelisten (Tenor) und Jesus (Baß) zugeteilt; an kleineren kommen vor: Judas (Alt), Petrus (Alt), Caiphas (Tenor), Pilatus (Tenor), Pilatus Weib (Sopran), zwei Zeugen (Tenor und Baß) und zwei Mägde (Sopran I und II). Eine fast allzureichliche Verwendung erfährt der Choralgesang: das Werk enthält etwa 35 Choräle, die — von einer Ausnahme abgesehen — nur von der Orgel begleitet, also wohl als Gemeindegesang gedacht sind. Auffallend auch in diesem Werke ist dieselbe Tonmalerei, wie sie uns schon in seinen Kantaten entgegengetreten ist. Eine sehr realistische Schilderung erfährt der Text „Und siehe der Vorhang im Tempel zerriß"; vom innigstem Gefühlsausdruck zeugen die beiden Stellen in der Jesus-Partie „Meine Seele ist betrübt" und „Eli lama asabthani". Packend und ergreifend, dabei mit ganz bescheidenen Mitteln schildert er die Todesstunde des Erlösers „Und Jesus neigte sein Haupt und verschied".

Ob das Werk seiner Zeit viel bekannt und aufgeführt worden ist, kann vielleicht bezweifelt werden; man hätte doch sonst noch irgend einen Anhalt gefunden. Nach Danzig ist es wohl durch Weinholtz gekommen, und die Stimmbücher weisen Spuren einer Benutzung auf. So scheint es, daß man nur in Merseburg und Danzig Kenntnis von dem Werke gehabt hat.

C. Orgelvorspiele.

Endlich befinden sich noch im Besitze des Herrn Prof. Dr. M. Seiffert-Berlin Kopien von 22 Orgelvorspielen und zwar vier zu den Choralen: „Nun freut euch lieben Christen" — „Es ist das Heil uns kommen her" — „Christum über alles lieben" — „Zeuch uns nach dir" —, und 18 freie Vorspiele. Sie sind nicht bedeutend in Erfindung und Ausdruck, keineswegs den sonstigen Werken Roemhildt's ebenbürtig an die Seite zu stellen. Von den durch Adlung im Gerber[1]) erwähnten Klaviersachen habe ich nichts ausfindig machen können.

* * *

Verzeichnis der Kantaten[2]).

Bibliotheksabkürzungen.

Danzig Cath. = Kirchenbibliothek von St. Catharinen, jetzt Stadtbibliothek.
Danzig Joh. = Kirchenbibliothek von St. Johann, jetzt Stadtbibliothek.
Mügeln = Kirchenarchiv Mügeln, Bz. Leipzig.
Mücheln = Kirchenarchiv Mücheln b. Merseburg.
Luckau = Kirchenarchiv von St. Nicolai, Luckau-Lausitz.
Grimma = Bibliothek der Fürstenschule Grimma.
Crimmitschau = Kantorei-Bibliothek Crimmitschau.
Guben = Archiv der Stadt- und Hauptkirche Guben.
Sorau = Pfarrarchiv der Hauptkirche Sorau.
Bitterfeld = Privatbibliothek von Prof. Werner-Bitterfeld.
Berlin = Pr. Staatsbibliothek in Berlin.
Meiningen = Privatbibliothek Kirchenmusikdirektor Paulke-Meiningen.
Bückeburg = Fürstliches Institut in Bückeburg.

Benutzte Textdichtungen.

N. = Neumeister „Fünffache Kirchenandachten" 1716/17.
Sch. = Benj. Schmolck „Gesammelte Dichtungen" 1740.

Andere Abkürzungen:

C = Cantus.	Corn. = Corno.	Vo. = Violon.
S = Sopran.	Clar. = Clarini.	Cont. = Continuo.
A = Alt.	Tromb. = Trombone.	Org. = Organo.
T = Tenor.	Timp. = Timpani.	Cemb. = Cembalo.
B = Baß.	Pauk. = Pauken.	Fond. = Fondamento.
Fl. trav. = Flöte traversiere.	Viol. = Violino.	P. = Partitur.
Ob. = Oboe.	Va. = Viola.	St. = Stimmen.
Fag. = Fagott.	Vc. = Violoncell.	

---

1) Gerber, a. a. O. II. S. 310.
2) Die Musikgeschichtliche Kommission gestattete mir freundlichst, die Ergebnisse ihres Generalkatalogs diesem Verzeichnis zuzuführen.

Ach daß deine Hilfe aus Zion käme. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Viol. oder Ob. Va. 4 voc. Cont. Org. I Adv. et Annunc. Mariae. — P. Danzig Joh. 441. Jahreszahl 1727 und Zeichen der Joh.-Kirche a. d. Titelbl.

Ach daß du den Himmel zerrissest. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. Nativ. Christi — P. St. Danzig Joh. 78.

Ach Gott wie manches Herzeleid. Concerto: 2 Clar. 2 Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Exaudi 3. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,27.

Ach Gott wie manches Herzeleid. (Dieselbe Komposition) Titelbl. di Mons. Milord comp. 1736 — Danzig Joh. 211.

Ach Herr du Sohn Davids. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Reminiscere. 1740 — P. Müncheln Nr. 21.

Ach! was seh ich, Jesus weint. (Der weinende Jesus) Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 10. Trin. 17. Juli 1736 — Sch. — St. Danzig. Cath f. 1,43.

Ach was soll ich Sünder machen. Cantata: A. 2 Viol. Violoncino. Cemb. 3. Paschat. — St. Danzig Joh. 79 Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.

Ach wie werd' ich doch bestehen od. Ach, was hab ich doch getan T oder C. 2 Viol. Va. Vo. Cont. 9. Trin.. — St. Luckau 271.

Alle, die gottselig leben wollen. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Exaudi — P. St. Müncheln Titelbl. Jahresz. 1774.

Alleluja, singet dem Herrn. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. Michalisfest St. Danzig Joh. 54. Titelbl. di Milorth, Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.

Allen so in diesem Hause sind. Concerto: 2 Cl. Timp. 2 Viol od. Ob. Va. 4 voc. Org. In Die Novi Anni 1732 — St. Luckau 272. 2. Titelbl. di Milorth.

Angenehmes Licht der Sonnen. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. (Grand Ob) 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Festo Paschat. 18. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,18.

An Gott will ich gedenken (Vergiß mein nicht). 2 Ob. od. Viol. 6 voc. Bassono. Org. 2. Epiph., 15. Trin., Jubilate. 1721 — Sch. — St. Luckau 290.

Auf ihr treuen Gottesknechte. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. Festo Trin. 1740 — P. Müncheln 39.

Auf meinen lieben Gott. Cantata: S. 2 Viol. Va. Cont. Dom. p. Novi Anni — P. Sorau.

Auf mein Herze voller Freuden. Cantata: S. 2 Viol. Va. Cont. 1. Advent. 1776 — P. St. Müncheln 14.

Auf, Seele, Herz und Geist. (Frommer Christen tägliches Magnificat) T. B. 2 Viol. od. Ob. 2 Corn. Sylvest. Org. Visit. Mariae. — St. Mügeln 119.

Aus Zion bricht an der schöne Glantz Gottes. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Reminiscere. 8. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,15.

Befiehl dem Herrn deine Wege. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 22. Trin. 27. Juli 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,45.

Beglücktes Herz was willst du haben. B. 2 Viol. Vo. Org. Septuagesimae — Sch. — St. Luckau 273. Äuß. Titelbl. (fälschlich) di Fasch (Inneres Titelbl. Römhildt).

Bei dem Herrn findet man Hilfe. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Reminiscere 7. Trin. 1771 — P. St. Müncheln 12.

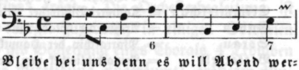
Bei dem Herrn ist viel Genade. Concerto: 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. Exaudi — P. St. Danzig. Joh. 48. Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen der Joh.-Kirche.

Bereitet dem Herrn den Weg. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 4. Advent. 10. Dez. 1735 — St. Danzig Cath. f. 1,3.

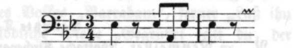
Bestelle dein Haus. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 9. Trin. 12. Juli 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,42.

Betrübtes Herz sei wohlgemuth. Cantata: C. Fl. trav. 2 Viol. Cont. 7. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 279.

Bleib bey uns, denn es will Abend werden. 2 Corn. part. 2 Viol. od. Ob. 4 voc. Vo. Boshoun. Org. II. Paschat. 1714 — St. Luckau 274.



Bleibe bei uns denn es will Abend werden. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. II. Paschat. 24. Febr. 1736 St. Danzig Cath. f. 1,19.



Bleibe doch, bleibe du ewiges Licht. 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Cont. II. Paschat. — P. St. Danzig Joh. 440 Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen der Joh.-Kirche.

Bleibe fromm und halte dich recht. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 3. Advent. 6. Dez. 1735 — St. Danzig. Cath. f. 1,2.

Brecht ihr Bande meines Hertzens. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Org. 26. Trin. 1726 — St. Luckau 275.

Brich an, du Tag der Rache. S. 2 Viol. Va. Cont. 26. Trin. — P. St. Müncheln 4.

Christus hat einmal für die Sünde gelitten. Concerto de Paßione Christi: 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. Estomihi — N. —

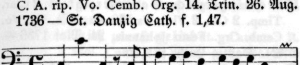
P. St. Danzig Joh. 210. Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.

Christus ist das wahrhaftige Licht. Concerto: 2 Cl. Timp. 2 Ob. ord. (Grand Ob.) 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Festo trium Regum. 2. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,16.

Christus ist die Versöhnung. (Jesus unter dem Bilde eines Versöhnungs-Bockes) Concerto: 2 Fl. trav. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 19. Trin. — P. St. Berlin Ms. ms. $\frac{18637}{10}$.

Da nahm Simeon Jesum auf seinen Arm. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. (Fl.) 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Purif. Mariae. 20. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,11.

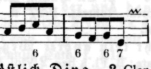
Danket dem Herrn, denn er ist freundlich. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 14. Trin. 26. Aug. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,47.



Danket dem Herrn, denn er ist freundlich. Concerto: 2 Corn. 2 Viol. 4 voc. Cont. Festo Johannes et omni temp. 1751. 1754. 1758. 1768. 1770. 1775 — P. St. Mücheln 10.



Danket dem Herrn, denn er ist freundlich. 3 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Reformat. — P. St. Meiningen.



Das ist ein köstlich Ding. 2 Clar. Timp. 2 Viol. od. Ob. (Fl.) 4 voc. Vo. Org. 14. Trin. et per ogni tempo — R. — P. St. Danzig Joh. 41. Titelbl. di Mielorth.

Das neue Jahr ist kommen. Cantata: B. Ob. 2 Viol. Org. Festo Circumc. Christi. 1744 — P. St. Mügeln 205.

Das Wort Jesus Christus ist das wahrhaftige Wort. Concerto: Fl. trav. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. III. Nativ. Christi. 1740 — P. Mücheln 35; Cemb. St. 1770, Bitterfeld.

Denen die Gott lieben. Concerto: 2 Ob. d'am. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 2 Trin. Spremberg d. 37. Juli 1732, 1739 — P. St. Danzig Joh. 202.

Dennoch bleib ich stets an dir. Concerto: 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. 4 voc. Cont. 20. Trin. — Sch. — P. Guben 23.

Der feste Grund Gottes bestehet. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 25. Trin. — P. St. Danzig Joh. 90.

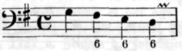
Der Gerechte lebet seines Glaubens. Concerto: 2 Ob. d'am. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 24. Trin. 1740 — P. Mücheln 34.

Der Gerechtigkeit Frucht wird Friede sein. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vc. Cemb. Org. Festo Ascens. Christi. 30. April 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,26.

Der Gottlose lauret auf den Gerechten. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Dom. p. Novi Anni, Quasimodogeniti 1774 — P. St. Mücheln 1.



Der Gottlose lauret auf den Gerechten. Concerto: 2 Viol. od. Ob. Va. od. Taille. 4 voc. Vo. Org. Dom. p. Festo Nativ. Christi — St. Luckau 276.



Der Herr höret mein Weinen. Concerto: 2 Ob. (Fl.) 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 16. Trin. 10. Sept. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,49.

Der Herr ist des Armen Schutz. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 1. Trin. 23. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,32.

Der Herr ist in seinem heiligen Tempel. 2 Clar. Timp. 2 Ob. (2 Fl. trav.) 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. I. Pentecost. — P. Crimmitschau 96.

Der Herr ist mein getreuer Hirt. Cantata: C. od. B (?) 2 Corn. Ob. 2 Viol. Bassoun. Org. Festo Paschat. — St. Luckau 277. (Titelblatt gez. R. vermutlich Römhildt.)

Der Herr ist mein Licht. Concerto: 2 Grand. Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 4. Trin. Dobrilugk d. 4. Juli 1732, 1739 — P. St. Danzig. Joh. 203.

Der Herr segnet die Gerechten. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 5. Trin. 1771, 1789 — P. St. Mücheln 13.

Der Herr wird mich erlösen. Concerto: Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 24. Trin. — P. St. Danzig Joh, 89.

Der Höchste beut itzt seine Gnade. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 21. Trin. — St. Luckau 278.

Der Segen des Herrn macht reich. Concerto: Clar. Solo. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 5. Trin. 1740, 1773, 1797 — P. St. Mücheln 26.

Des Menschen Sohn ist auch ein Herr. (Christus der Herr des Sabbats — die Christen Gottes Ruhe.) Concerto: 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 17. Trin. 1775 — P. St. Mücheln 24.

Des Menschen Sohn ist's, der da guten Samen säet. (Christus der Säemann — die Christen Gottes Ackerwerk.) Concerto: 2 Fl. trav. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Sexagesimae P. Mücheln 43.

Die auf den Herrn hoffen. Oratorio: 2 Clar. Timp. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. — P. Danzig Joh. 44.

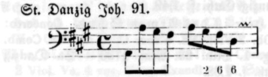
Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. (Grand Ob.) 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Anunc. Mariae. 13. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,17.

Die Erlösung ist nicht ferne. Cantata: A. Ob. d'am. 2 Viol. Cont. 2. Advent. 1744 — St. Mügeln 211.

Die Gerechten werden ewiglich leben. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 26. Trin. 21. Nov. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,56



Die Gerechten werden ewiglich leben. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 26. Trin. P. St. Danzig Joh. 91.



Die Gottlosen werden in die ewige Pein gehen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 23. Trin. 1724 — St. Luckau 280.

Die Gott suchen, denen wird das Herz leben. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 1. p. Epiph. 4. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,7.

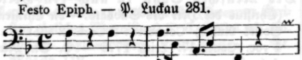
Die Herrlichkeit des Herrn wird offenbar. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 13. Trin. — St. Grimma P. 57.

Die Schläge des Liebhabers meinen es recht gut. (Christus der schlagende Liebhaber — Die Christen durch die Züchtigung groß gemacht.) Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 21. Trin. P. Mücheln 42.

Die schreckliche Rache des heiligen Gottes Concerto: 2 Ob. d'am. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. III. Paschat. 1740 — P. Mücheln 41.

Dieser Zeit Leiden ist nicht werth. Concerto: Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Jubilate, 12. April 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,23.

Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. 2 Corn. 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. Festo Epiph. — P. Luckau 281.



Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. S. 2 Viol. Va. Cont. In Festo Jubilaei d. 25. Sept. 1755 — P. Mücheln 9.



Dreieinig wahrer Gott. Cantata: B. Ob. 2 Viol. Org. Festo Trin. 1744 — P. St. Mügeln 266.

Du bist der Schönste unter den Menschenkindern. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 13. Trin. 19. Martij 1739 — P. St. Danzig Joh. 81.

Du Tochter Zion freue dich. Concerto: Clar. Solo. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 1. Advent. 1740. 1754, 1770, 1773, 1779, 1784 — P. St. Mücheln 29.

Durch die herzliche Barmherzigkeit. 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Festo Johannis. 24. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,35.

Durch Jesu Tod und Leben. Cantata: A. Ob. d'am. 2 Viol. Cont. II. Paschat. et Festo Reformat. 1744 — P. St. Mügeln 318.

Eine Seele, die Gott liebet. C. Ob. 2 Viol. Org. 22. Trin. — P. St. Mügeln 230, 232.

Er, der Herr des Friedens, gebe euch Frieden. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. III. Paschat. 26. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,20.

Ermuntre dich mein gantz Gemüthe. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. Oculi et per ogni tempo — P. St. Danzig Joh. 51. Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.

Es geht kein andrer Weg zum Himmel Cantata: B. Fl. à bec. 2 Viol. Org. 21. Trin. — P. St. Mügeln 234.

Es ist alles bereit. Concerto: Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 20. Trin. — P. St. Danzig Joh. 85.

Es ist besser niedriges Gemüts sein. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 11. Trin. — St. Grimma P. 54.

Euch die Ihr meinen Namen fürchtet. (Christus die Sonne der Gerechtigkeit — die Christen im Trauern fröhlich.) Concerto: 2 Corn. 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. Jubilate 1770, 1779 — P. St. Bitterfeld.

Euch ist heute der Heiland geboren. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Festo Nativ Christi. 16. Dez. 1735 — St. Danzig Cath. f. 1,4.

Ewig treue Gottesliebe. Cantata: T. Ob. d'am. 2 Viol Org. II. Pentecost. 1744, 1746 — P. Mügeln 158.

Fließt ihr Augen, fließt von Thränen.

2 Ob. 2 Viol. 4 voc. Vo. Org. 10. Trin — P. St. Grimma P. 53.

Freue dich du Schar der Frommen. Cantata: S. 2 Viol. Va. Cont. 25. Trin. — P. Mücheln 33.

Freuet euch in dem Herrn. 2 Corn. 2 Viol. 4 voc. Cont. Tempore Meßis. — P. St. Mücheln 37.

Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist. Concerto: 2 Ob. 2 Viol Va. 4 voc. Cont. 23. Trin. 9. Nov. 1735 — St. Meiningen.

Gedenke nicht der Sünden. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 25. Trin. — P. Berlin $\frac{18637}{5}$

Gelobet sei Gott. Concerto: Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc Vc. Vo. Org. 19. Trin. 1744 — P. St. Danzig Joh. 84.

Gottes Wort ist wie ein Regen. Cantata: A. Ob. d'am. 2 Viol. Cont. Sexagesimae 1744 — P. Mügeln 325.

Gott hat mich zuerst geliebet. Cantata: B. 2 Ob. 2 Viol. Cont. 18. Trin. — P. St. Mügeln 198.

Gott hat uns gesegnet. 2 Corn. Fl. trav. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 5. Trin. 1775 — St. Mücheln 30.

Gott lieben ist die allerschönste Weisheit. Concerto: 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 18. Trin. 1744 — P. St. Danzig Joh. 83.

Gottlob! ich weiß an wen ich glaube. Cantata: T. Fl. trav. 2 Viol. Org. 20. Trin. — P. St. Mügeln 201.

Gottlob! mir ist geraten. Cantata: S. Ob. 2 Viol. Org. 11. Trin., 19. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 220.

Gott aber sei Dank, der uns den Sieg. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Invocavit 1. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,14.

Gott speist oft mit bittrem Salze. Cantata: C. Fl. à bec. 2 Viol. Cont. Exaudi 1744 — P. Mügeln 324.

Gott widerstehet dem Hoffärtigen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 17. Trin. 17. Sept. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,51.

Haltet fest an der Demut. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 17. Trin. 1783 — P. St. Mücheln 15 und Danzig Joh. 103.

Heilige uns Herr in deiner Wahrheit. Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 23. Trin. — P. St. Danzig Joh. 56. (Titelbl. di Mielorth Jahreszahl 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)



Heilige uns Herr in deiner Wahrheit. Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Org. 18. Trin. et per ogni tempo — P. St. Danzig Joh. 57. (Titelbl. di Mielorth, Jahreszahl 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)



Heilig, heilig, heilig ist Gott. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Festo Trin. 18. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,31.

Herr du belohnest die wohl. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Septuagesimae. 16. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,10.

Herr gehe nicht ins Gericht. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 22. Trin. — P. St. Danzig Joh. 87.

Herr Gott dich loben wir. 2 Clar. Timp. 2 Viol. od. Ob. od. Fl. Va. od. Taille. 4 voc. Vo. Org. Festo Johannis et per ogni tempo — N. — St. Danzig Joh. 102. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Herr Jesu, deiner tröst ich mich. Cantata: T. Clar. 2 Viol. Org. 6. Trin 1744 — P. St. Mügeln 225.

Herrscher über Tod und Leben. 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. 16. Trin. — P. St. Danzig Joh. 53. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Herr so du wilt, kommst du mich wohl reinigen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 3. Epipham. 12. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,9.

Herr vor dir ist alle meine Begierde. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. Reminiscere et per ogni tempo — P. St. Danzig Joh. 52. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Herr wie groß ist deine Güte. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 18. Trin. — P. St. Grimma P. 58.

Ich bin arm und elend. (Christus der Versorger — die Christen die ihre Sorgen auf den Herrn werfen.) Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 15. Trin. — P. St. Mücheln 17.

Ich bin im Himmel angeschrieben. B. Fl. trav. 2 Viol. Org. 4. Advent. 1744 — P. St. Mügeln 164, 167.

Ich bin kommen, daß meine Schafe. Concerto: 2 Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. III. Pentecost. 15. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,30.

Ich bin müde, sprich doch Friede. 2 Corn. 2 Viol. Va. S. A. T. (concertato) B. Vo. Org. Quasimodogeniti — P. St. Danzig Joh. 47. (Titelbl. di Mielorth Jahresz. 1717 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Ich bin schwarz, aber sehr lieblich. (Die finstere Siegespforte.) Concerto: 2 Viol. Va.

4 voc. Org. Festo Paschatos — P. St. Luckau 279.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. 2 Viol. od. Ob. Va. od. Basso. 4 voc. Org. 6. Trin. — P. St. Grimma P. 55.

Ich freue mich des, das mir geredet ist. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 4. Advent — P. St. Danzig Joh. 214. (Titelbl. di Mielorth.)

Ich freue mich im Herrn. Concerto: 2 Corn. 2 Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 20. Trin. 8. Okt. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,54.

Ich habe dich je und je geliebet. (Christus unser Liebhaber — Die Christen Liebhaber Jesu.) Concerto: 2 Corn. 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. Cont. III. Festo Memor. Christi 1753, 1772, 1776 — P. St. Mücheln 16.

Ich habe genug und bin vergnügt. Cantata: C. Viol. concert. 2 Viol. Cont. Septuagesimae 1744 — P. St. Mügeln 336.

Ich hoffe darauf, daß du so gnädig bist. 2 Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 12. Trin. — St. Grimma P. 56.

Ich muß mich taufen lassen. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol, Vo. 4 voc. Vc. Vo. Org. Estomihi 19. Febr. 1732, 1744 — P. St. Danzig Joh. 204.

Ich sorge nicht, Gott sorget stets. Cantata: S. Fl. trav. 2 Viol. Org. 15. Trin. — P. St. Mügeln 125.

Ich suche nicht der Erden Schätze. Cantata: A. Ob. 2 Viol. Cont. 8. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 278.

Ich werde nicht sterben. Concerto: Viol I et Fl. trav. Viol. II. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 21. Trin. — P. St. Danzig Joh. 86.

Ich werde schon geopfert. Clar. Solo. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Cantate 1740, 1750, 1782 — P. St. Mücheln 2.



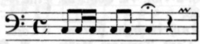
Ich werde schon geopfert. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Cantate 20. April 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,24.



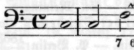
Ich will den Herrn loben. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. Festo Michaelis. 1736 — P. St. Danzig Joh. 77 und Cath. f. 1,50.

Ich will der Güte des Herrn gedenken. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Festo Jub. Pasc. Relig. d. 25. Septemb. 1755 — P. St. Mücheln 8.

Ich will dich unterweisen. (Christus der Leitstern — die Christen fürsichtiglich wandelnde.) Concerto: 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. 8. Trin. 1766, 1774 — P. Mücheln 27.



Ich will dich unterweisen. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 8 Trin. 8. Juli 1736 — St. Danzig. Cath. f. 1,41.



Ich will euch trösten. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. (Fl.) 2 Viol. Va. (sord) 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Festo Pentecost. 5. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,28.

Ich will Wasser gießen. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. I. Pentecost — St. Luckau 282.

Ihr Sorgen laßt euch nicht betreffen. Concerto: 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 15. Trin. 1740, 1763, 1769 — P. St. Mücheln 23.

Ihr Sünder ach betrügt euch nicht. Concerto: 2 Fl. à bec. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 11. Trin. 1740, 1775 — P. Mücheln 25.

Ihr werdet mit Freuden Wasser schöpfen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 16. Trin. 27. Sept. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,52.

In dem Herrn habe ich Gerechtigkeit. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 6. Trin. 3. Juli 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,39.

Israel hat dennoch Gott zum Trost. Concerto: Viol. princip. 2 Viol. Vo. 4 voc. Vo. Org. I. Epiphan. — St. Luckau 283.

Jagt mich ihr Feinde. A. 2 Viol. Bassoun. Vo. Cont. Dom. p. f. Novi Anni et omni temp. Dom. Septuagesimae 1780 — P. St. Mücheln 3.

Jauchzet dem Herrn alle Welt. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. (Fl. trav.) 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Misericord. Dom. 4. April 1736. — St. Danzig Cath. f. 1,22.

Jesu dich will ich nicht lassen. A. Ob. 2 Viol. Cont. Reminiscere. 1744 — P. St. Mücheln 213, 302.

Jesu gehe nicht hinaus. Cantata: A. Viol. concert. 2 Viol. Org. 5. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 275.

Jesu gib mir Kraft und Macht. Cantata: B. Viol. concert. 2 Viol. Cont. 19. Trin. — P. St. Mügeln 199.

Jesu schenk uns deinen Frieden. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. III. Paschat. — P. St. Danzig Joh. 75.

Jesu sei zum neuen Jahr. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Novi Anni. 1. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,5.

Jesus hat mit Blut durchstrichen. Cantata: T. Fl. à bec. 2 Viol. Cont. 9. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 193.

Jesus im Herzen. 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. 13. Trin. et per ogni temp. — Sch. — Danzig Joh. 55. (Titelbl. di Mielorth Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche).

Kinder Gottes müssen klagen. Cantata: A. od. B. Grand Ob. Solo. 2 Viol. Vo. Org. II. Nativ. Christi, Fest. trium regum 1732 — St. Luckau 284.

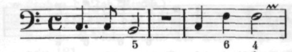
Kommet, denn alles ist bereit. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. 2. Trin. — P. St. Luckau 285.

Kommt, alles ist bereit. Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 2. Trin. — St. Danzig Joh. 205. (Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

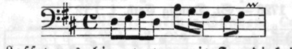
Kommt ihr Herzen, kommt ihr Lippen. 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Vo. Org. II. Nativ. Christi. 1730 — P. St. Danzig Joh. 58. (Titelbl. di Mielorth Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Kommt, Kinder des Höchsten. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont I. Paschat. 1740 — P. Mücheln 31.

Kyrie in C. 2 Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 1734 Pentecost. I. — 1734 Nativ. Christi I. — 1735 Pentecost. I. — 1735 Advent I. — 1736 Pentecost. I. — Nur Org. St. Sorau B. 103.

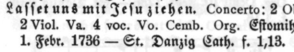


Kyrie in D. B. 1 Ob. 2 Viol. Org. — P. Bitterfeld.

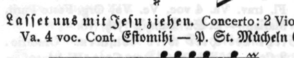


Lasset uns hinzutreten mit Freudigkeit. Viol. concert. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 3. Trin. — St. Danzig Joh. 206. (Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Lasset uns mit Jesu ziehen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Estomihi. 1. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,13.



Lasset uns mit Jesu ziehen. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Estomihi — P. St. Mücheln 6.



Lern o Seele Gottes Wege. T. Ob. 2 Viol. Cont. II. Epiphan. 1744 — P. St. Mügeln 286, 309.

Liebet den Herrn alle seine Heiligen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 13. Trin. 21. Aug. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,46.

Liebet eure Feinde. Ob. concert. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 4. Trin. — St. Danzig Joh. 207. (Titelbl. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Liebster Jesu laß dich finden. Cantata: C. Ob. d'am. 2 Viol. Cont. Festo Trium Regum. — P. St. Mügeln 287.

Lobe den Herren meine Seele. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. Festo Visitat. Mariae. 28. Juni 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,38.

Lobet den Herrn unsern Gott. Concerto: Clar. Solo. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Festo Visitat. Mariae — P. St. Danzig Joh. 201.

Lob und Ehre, Weisheit und Dank. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Festo Visitat. Mariae. — P. St. Grimma P. 52.

Mache Gott mein Herze rein. Cantata: B. Corn. 2 Viol. Org. 10. Trin. — P. St. Mügeln 123.

Machet die Thore weit. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. I. Advent 1752, 1755, 1762, 1768, 1774, 1789 — P. St. Mücheln 11.

Mein Abba kömmt vor deinen Thron. (Der Schlüssel zum Himmel und Herzen Gottes.) 2 Viol. Va. 4 voc. Org. Rogate — Sch. — P. St. Danzig Joh. 209. (Titelbl. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Meine Sonne stehet stille. B. Fl. à bec. 2 Viol. Cont. Estomihi 1744 — P. St. Mügeln 144, 329.

Mein Gott bereite mich. Cantata: B. Clar. 2 Viol. Cont. Festo Pentecost. 1744 — St. Mügeln 239.

Mein Gott ich schäme mich. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 11. Trin. 25. Juli 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,44.

Mein Gott je länger und je lieber. (Gottes Liebe der beste Zeitvertreib.) 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. — Sch. — P. Danzig Joh. 46 (Titelbl. di Mielorth).

Mein Herz tichtet ein feines Lied. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 21. Trin. 14. Okt. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,55.

Mein Jesu hilf mir siegen. Cantata: C. Clar. 2 Viol. Cont. Invocavit 1744 — St. Mügeln 217.

Mein Jesus ist mein Sonn und Schild. Cantata: T. Fl. trav. 2 Viol. Org. 17. Trin. — P. St. Mügeln 168.

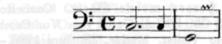
Mein Jesus spricht: Ich bin ein guter Hirte. C. 2 Viol. Va. Vo. Org. Misericord. Dom. — St. Luckau 286.

Mein schwaches Fleisch und Blut. Concerto: 2 Fl. trav. 2 Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. II. Epiphan. 7. Jan. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,8.

Mein Valet ist schon gemacht. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. 4 voc. Vo. Org. 25. Trin. 1726 — Sch. — St. Meiningen.

Mein werther Jahn, wilt du nun von uns ziehen? 2 Ob. 2 Corn. C. Cont. — St. Bückeburg.

Missa. 2 Clar. Timp. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. I. Pfingsttag 1745, 1747, 1751 — St. Mügeln 214.



Missa. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cont. I. Pfingsttag 1734 — St. Mügeln 256.



Muß nicht der Mensch immer im Streit sein. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Invocavit. — N. — P. St. Danzig Joh. 213. (Titelbl. di Mielorth Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Nach dem Ungewitter. Cantata: S. 2 Viol. Va. Cont. Jubilate 1756, 1759, 1783 — P. St. Mücheln 51.

Nehmet das Wort an. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Sexagesimae 1740 — P. Mücheln 40.

Nichts, garnichts sind Menschenkinder. 2 Corn. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. 1. Trin. — P. St. Danzig Joh. 45. (Titelbl. di Mielorth.)

Nichts soll mich von Jesu scheiden. B. Fl. à bec. 2 Viol. Org. 25. Trin. — P. Mügeln 126, 128.

Nun danket alle Gott. Concerto: 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Dom. p. Nativ Christi — P. St. Danzig Joh. 42. (Titelbl. di Mielorth.)

Nun wir sind gerecht geworden. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Quasimodogeniti — P. St. Crimmitschau 95.

Ohne Glauben ist's ohnmöglich Gott gefallen. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Quasimodogeniti. 27. März 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,21.

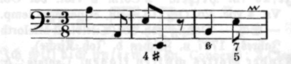
Recht muß doch recht bleiben. C. 2 Viol. Va. Cont. 8. Trin. 1753, 1757, 1763 — P. St. Mücheln 18.

Richten, schmähen und verdammen. Cantata: B. Fl. trav. 2 Viol. Org. 4. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 273.

Rufe mich an in der Not. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Rogate 26. April 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,25.

Schlecht und recht, das behüte mich. Concerto: 2 Clar. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 4. Trin. 25. Juni 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,36.

Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 2. Trin. 24. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,33.



Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 7. Trin. 5. Juli 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,40.

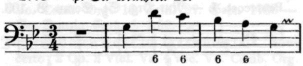


Schnöde Welt zu guter Nacht. T. 2 Viol. Cont. 3. Trin. St. Luckau 287.

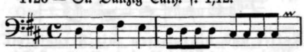
Seele singe Freudenlieder. B. 2 Viol. od. Ob. Va. Org. Festo Paschat., Circumc. Christi, I. Advent — P. Mügeln 156.

Sei getreu bis in den Tod. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. II. Nativ. Christi. 1756, 1758, 1764, 1767, 1778, 1780, 1786 — P. St. Mücheln 44.

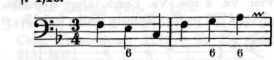
Selig sind die Gottes Wort. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Sexagesimae 1772, 1778 — P. St. Mücheln 20.



Selig sind die Gottes Wort. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. (Grand Ob.) 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Sexagesimae 24. Jan. 1726 — St. Danzig Cath. f. 1,12.



Selig sind die Gottes Wort. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4. voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. Oculi 10. Febr. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,16.



Selig sind die Toten. Concerto: 2 Viol. od. Fl. trav. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. Festo Purit. Mariae — P. St. Danzig Joh. 76.

Siehe der Herr wird kommen. Oratorio. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. II. Advent — P. St. Danzig Joh. 43 (Titelbl. di Mielorth.)

Siehe ich komme bald. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Ob. (Grand Ob.) 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. II. Advent — St. Danzig Cath. f. 1,1.

Siehe ich will meinen Engel senden. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Johannes. 1777 — P. Luckau 288.

Siehe um Trost war mir sehr bange. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Cemb. Org. 19. Trin. 29. Sept. 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,53.

So hat mein Jesus nun gesieget. Cantata: C. Ob. 2 Viol. (Vc.) Cont. Festo Paschat. 1744 — P. St. Mügeln 317.

So ich im Finstern sitze. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. et Fag. concert. Cemb. Org. II. Pentecost. 10. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,29.

So lasset uns nun hinzutreten. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. od. Viol. Va. Va. 4 voc. Cont. 3. Trin. — P. Luckau 289.

Sorg'e nicht, kummervolles Menschenherze. S. 2 Viol. Va. Cont. 15. Trin. — P. Mücheln 5.

Sulamith dich zu vergnügen. A. Ob. d'am. 2 Viol. Org. 11. Trin 1744 — P. St. Mügeln 122, 270.

Triumph, Viktoria! T. Viol. Solo. Cont. Festo Paschat — P. St. Mügeln 120, 391.

Trübe Wolken meiner Seele. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Lamento sub communione — Sch. — P. Danzig Joh. 215.

Uns ist bange. Concerto: 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. Exaudi 1740 — P. St. Mücheln 22.

Viele, so unter der Erde schlafen liegen. Clar. 2 Viol. od. Ob. Va. 4 voc. Cont. 26. Trin. 1741 — P. St. Danzig Joh. 208. (Titelbl. u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Was Gott tut, das ist wohlgetan. Cantata: B. Ob. 2 Viol. Cont. 14. Trin. — P. Mügeln 121.

Was ist des Menschen Leben. Cantata: T. Viol. concert. 2 Viol. Cont. 16. Trin. — St. Mügeln 124.

Weicht ihr Nächte meiner Sünden. Cantata: S. 2 Viol. od. Ob. Vo. Cemb. Nativ. Christi. 20. Dezemb. 1729 — St. Meiningen.

Weine nicht, Gott sorgt für dich. 2 Viol. Va. 4 voc. Vc. Vo. Org. 16. Trin. P. St. Danzig Joh. 82; mit geringfügigen Abänderungen 19. Jan. 1747, Mücheln 38.

Weine nicht, so tröstet dich. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 16. Trin. 1782 — P. St. Mücheln 28.

Welt behalte Sammt und Seide. Cantata: C. Fl. trav. 2 Viol. Org. 5. Trin. 1744 — P. St. Mügeln 277.

Wenn zwei festverknüpfte Seelen. C. 2 Viol. Va. Cont. Nuptiale — P. St. Mücheln 1.

Wer ist der, so von Edom kommt. Concerto: Viol. concert. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. Palmarum — R. — St. Danzig Joh. 59. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Wer nicht mit mir ist, der ist wider mich. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. Oculi — St. Luckau 291.

Wer sich wider die Obrigkeit setzet. Concerto: 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. 23. Trin. — P. Danzig Joh. 88.

Wer zu mir kommt. Concerto: 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo Cemb. Org. 3. Trin. 23. Mai 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,34.

Wie Jesus will, so soll es sein. Cantata: B. Corn. 2 Viol. Org. 3. Epiphan. 1744 — P. St. Mügeln 343.

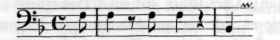
Wie sollte er uns mit ihm nicht alles schenken. 2 Clar. 2 Ob. od. Viol. Va. 4 voc. Cont. II. Pentecost. — P. Berlin Mus. ms. $\frac{18637}{20}$.

Wirf dein Anliegen auf den Herrn. Concerto: 2 Grand Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 15. Trin. 4. Sept. 1736 St. Danzig Cath. f. 1,48.

Wirf mein Gott in Christi Namen. Cantata: T. 2 Viol. Cont. Sexagesimae — P. Mücheln 32.

Wir haben hier keine bleibende Stätte. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. Dom. p. Circumc. Christi — P. St. Danzig Joh. 212 (Titelbl. di Milord.)

Wohl dem, der den Herrn fürchtet. Concerto: 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. C. A. rip. Vo. Cemb. Org. 5. Trin. 25. Juni 1736 — St. Danzig Cath. f. 1,37.



Wohl dem, der den Herrn fürchtet. Viol. I. od. Ob. Viol. II. Va. 4 voc. Vo. Org. 15. Trin. et per ogni tempo — P. St. Danzig Joh. 49. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)



Wohl dem, dessen Hilfe der Gott Jakobs ist. Concerto: 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. Misericord. Dom. — St. Danzig Joh. 50. (Titelbl. di Mielorth. Jahresz. 1727 u. Zeichen d. Joh.-Kirche.)

Zage nicht betrübte Seele. Concerto: 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. Org. 23. Trin. — St. Luckau 292.

Zeuch doch allerliebster Jesu. S. Viol. unisoni. Vc. Org. I. Advent. 1. Dez. 1731, 1737 — P. St. Danzig Joh. 80.

Zorn und Haß leg ich ab. Cantata: A. 2 Viol. Va. Cont. 6. Trin. — P. Luckau 293.

Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart

Von

Hermann Abert, Halle a. S.

Der Satz, daß die Biographien großer Männer zum mindesten alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden sollten, besteht auch für die Musikgeschichte zu Recht. Den sprechendsten Beweis dafür liefert O. Jahn's „Mozart". Jeder weiß, wie ungeheuer viel die Musikwissenschaft, nicht allein die spezielle Mozartforschung diesem Werke zu verdanken hat; die Musikerbiographie hatte damit eine Höhe erklommen, um die sie die übrigen Wissenschaften damals mit Recht beneiden mochten. Tatsächlich ist das von Jahn gezeichnete Mozartbild auf volle fünfzig Jahre zum Gemeingut der ganzen gebildeten Musikwelt geworden. Freilich riß damit auch eine bedenkliche Stagnation in der Forschung nicht bloß über Mozart, sondern über die ganze Oper seiner Zeit ein. Das erhellt allein aus der ungezählten Schar der Literaten, die es sich bis auf den heutigen Tag auf den Lorbeeren Jahn's bequem zu machen verstanden haben. Niemand bedachte, daß sich unsere Stellung zu Mozart gegen 1856 bedeutend geändert hat, daß er uns, gleich jedem großen Meister, heutzutage ganz andere Seiten seines Wesens zeigt, als der Generation Jahn's. Jahn war zudem ein Kind der Romantik, er schrieb im Grunde sein Werk für dasselbe gebildete Publikum, dem auch die Kunst Mendelssohn's und Schumann's gegolten hatte. Darum hat auch sein Mozartideal etwas Engbegrenztes, Bürgerlich-Wohlanständiges; es geht den seelischen Abgründen dieser Kunst gerne aus dem Wege und hebt dafür ihre formale Schönheit und ihr harmonisches Ebenmaß hervor. Aber auch darin ist Jahn ein echter Romantiker, daß er sich als Musikhistoriker etwas gestattete, was er sich als klassischer Philologe niemals erlaubt hätte: er greift von den geschichtlichen Quellen der Mozartschen Kunst wohl die eine und andere heraus, läßt aber dafür die große Mehrzahl unberücksichtigt, ein Verfahren, dem übrigens später auch noch Marx in seinem „Gluck" huldigt. Dieses konstruktive Verfahren hat in Verbindung mit dem nicht minder romantischen Drange Jahn's, seinen Helden zu idealisieren und von seinen Vorläufern und Mitstreitern möglichst zu isolieren, zu Ergebnissen geführt, die der geschichtlichen Nachprüfung zum großen Teile nicht mehr standhalten; hat Mozart eine ganze Menge Dinge aufgepackt, die tatsächlich seinen Vorgängern gehören, und damit auch sein eigenes Bild in wichtigen Zügen verwirrt und verzeichnet. Erst die jüngste Zeit hat begonnen, das Versäumte nachzuholen, und zwar war es zunächst der Instrumentalkomponist Mozart, dem diese von Jahn weg

strebenden Forschungen zugute kommen. Für die Opern dagegen geschah nach wie vor wenig, bis H. Kretzschmar in einem bekannten Aufsatz[1]) die Opernkunst Mozart's auf eine ganz neue geschichtliche Grundlage stellte und damit der Forschung den Weg wies, den sie zunächst einzuschlagen hat. Merkwürdiger Weise stehen Wyzewa und Saint-Foix, die sonst das unbestreitbare Verdienst haben, die Mozartforschung aus dem Banne der Jahn'schen Autorität befreit zu haben[2]), gerade in Operndingen nicht auf ihrer sonstigen Höhe, so daß hier noch besonders viel zu tun bleibt. Dabei steht uns Mozart als Buffokomponist mit seinem kecken Realismus und der Fülle seiner Charaktere heute entschieden näher, als der romantischen Zeit Jahn's; wir sind weit besser imstande, ihn als Dramatiker zu würdigen, und brauchen uns nicht mehr wie Jahn an die Schönheit und Abrundung, also an die formale Seite seiner Kunst zu halten.

Zu diesem Zwecke ist es freilich vor allem nötig, daß wir uns den Stand der Buffooper vergegenwärtigen, den Mozart vorgefunden hat. Er erweist sich als weit höher, als man nach Jahn auch nur ahnen könnte; ja man kann geradezu behaupten, daß diese Gattung, die ja zum Besten und Originellsten gehört, was Italien überhaupt geschaffen hat, zu Mozart's Zeiten eine Stufe der Entwicklung erreicht hatte, die kaum noch zu überbieten war. Das verdankte sie in erster Linie ihren beiden bedeutendsten damaligen Vertretern Niccolo Piccinni (1728—1800), dessen geschichtliche Bedeutung also durchaus nicht mit seinem bekannten Verhältnis zu Gluck erschöpft ist[3]), und Giovanni Paisiello (1741—1816). Die Italiener haben hier wieder einmal, wie schon so oft gerade in der Oper, das große Glück gehabt, zwei bedeutende Künstler zu bekommen, die sich in ihrem gegensätzlichen Naturell auf das Glücklichste ergänzten und auf diese Weise die ganze Gattung rascher vorwärts brachten, als es unter gewöhnlichen Umständen der Fall gewesen wäre. Von Paisiello, dem einzigen italienischen Buffokomponisten, mit dem Mozart auch persönlich in näherem Verkehr stand, soll im folgenden die Rede sein, doch soll dabei nur der Teil seines Schaffens besprochen werden, der für Mozart in Frage kommt: das Ganze würde den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen und ist auch für die deutsche Musikforschung, zumal in jetziger Zeit, entschieden eine cura posterior.

Zu Paisiello's Zeit hatte sich die neapolitanische Buffooper längst von ihrer ursprünglichen Gestalt entfernt, ohne freilich deren Merkmale ganz abgestreift zu haben. Sie war von Hause aus ein Stück primitivster, sicher oft halb improvisierter Volkskunst, die zum Teil uralte, bis in die Antike zurückgehende Späße mit sich führte, zum größten Teile aber ihre Stoffe aus dem neapolitanischen Alltag bezog. Aber es war kein getreues Bild dieses Alltags, sondern ein durch den Hohlspiegel der Karikatur gesehenes; auch das ist ein echt italienischer, noch in die Römerzeit zurückgehender Zug. So wird die Übertreibung die Seele dieser Art von Komik, denn die Eigenschaften selbst, die übertrieben werden, Geiz, Gutmütigkeit, Selbstbewußtsein und dergleichen sind meist an und für sich gar nicht komisch. Ein weiterer Beweis für diese naive, aller Abstraktion abholde Kunst ist, daß alle jene Eigenschaften nicht als solche übertrieben und verspottet werden, sondern stets in Verbindung mit be-

[1]) Jahrbuch Peters 1905 (Ges. Aufs. II 257 ff.).

[2]) W. A. Mozart, 2 Bände, Paris 1912.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz „N. Piccinni als Buffokomponist" im Jahrbuch Peters 1913.

stimmten Ständen, an denen man sie als besonders charakteristisch empfand. So knüpft sich die Prahlerei an den Soldaten, die Pedanterie an den Gelehrten, die Rabulisterei an den Advokaten usf. Das zweite Hauptmerkmal der italienischen Musikkomödie, das auch in ihrer Hochblüte noch deutlich nachwirkt, ist das Überwiegen des Mimischen und Musikalischen über das Dichterische. Jeder weiß, daß noch der heutige italienische Schauspieler durch sein Spiel zum mindesten ebenso viel auszudrücken versteht, als durch sein Wort. In primitivster Form zeigt sich das schon bei den Ahnherrn der späteren Buffokunst, den florentinischen Karnevalsumzügen, den neapolitanischen farse cavaiole und Bagatellistenkomödien und ähnlichen Volksspielen [1]). Gewiß sind diese grobschlächtigen Mimenkünste, die noch oft genug an die Seiltänzerkünste der alten Histrionen gemahnt haben mögen, später verfeinert worden. Aber noch in der voll entwickelten Buffooper steckt ein guter Tropfen dieses alten Jongleurblutes. Das beweisen sowohl die getanzten Lieder, als namentlich die bekannten drastischen Szenentypen, wie die Prügeleien [2]), Verkleidungen und am allermeisten der entschiedene Vorrang, den auf lange Zeit hinaus der Darsteller vor dem Dichter hatte: man verzieh den Poeten die ärgsten Verstöße gegen die Logik, wenn er sich nur auf wirksame äußere Bühnentechnik und auf dankbare Rollen verstand. Damit hängt aber noch ein drittes Merkmal zusammen, das die opera buffa, auch abgesehen von den bekannten Charaktermasken, in unmittelbare Nähe der commedia dell'arte rückt: die Vorliebe für die Vermischung von Illusion und Wirklichkeit, das unvermutete Heraustreten des einzelnen Schauspielers aus der Handlung. In der abgeblaßten Form des ad spectatores-Redens ist z. B. noch Figaros Aprite un po' quegli occhj ein Absenker dieser alten Buffositte.

Aber nicht allein dem Darsteller hatte sich der Buffodichter zu beugen, sondern auch dem Musiker. Die Renaissancetheorie von der Unterordnung des Musikers unter den Dichter hat den Buffokomponisten niemals Kopfzerbrechen gemacht. Sie verlangten von ihren Poeten vielmehr, daß sie hauptsächlich musikalischen Rücksichten folgten und ihnen Gelegenheit zu möglichst freier Entfaltung ihrer Kunst gaben; oft genug mag die Musik als Erstes dagewesen sein, dem sich der Dichter dann, so gut es eben ging, anzupassen hatte. Die bekannten zahlreichen Wiederholungen kleiner Textphrasen sind nicht bloß komische Übertreibungen, sondern ebensoviele Zeichen des Herrenrechtes der Musiker über die Poeten. Die Anhänger der opera seria verkannten die Sachlage darum gründlich, wenn sie deren Maßstab auch an die opera buffa anlegten, dagegen war Goethe durchaus auf dem richtigen Wege, als er bemerkte, diese Texte dürften nicht allein nach dem Dichter, sondern müßten vor allem nach dem „Komponisten und Akteur" beurteilt werden [3]).

Diesem Vorrecht des Musikers vor dem Dichter verdankt die opera buffa großen Teils auch den Reichtum an Formen, der sie sehr zu ihrem Vorteil von der hierin

[1]) A. Sandberger, Sammelbände der IMG V S. 410ff., 420f. Auch die alte süditalienische Villanelle rechnete nicht bloß mit der Musik, sondern auch mit Tanz und Mimik, vgl. F. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikw. IX S. 308ff.

[2]) Als die Buffooper mit der Zeit manierlicher wurde, blieb es an Stelle des alten bastone da bastonare, der freilich auch jetzt nicht ganz verschwand, bei der bloßen Drohung von Prügeln. Noch Osmin's „Erst geköpft, dann gehangen" ist ein Nachzügler jenes alten handfesten Komödiengeistes.

[3]) Italienische Reise, Werke 1895, Bd. 23, 127ff., 151, 158. Briefwechsel mit Zelter (Reclam) I 322.

ganz verarmten ernsten Oper unterscheidet. Sie hat die kritischen Zeiten, wo ihr ein gleiches Los drohte, immer wieder siegreich überwunden und, von dem Boden der volkstümlichen Liedform ausgehend, eine Mannigfaltigkeit des Baues erreicht, die ihr trotz der langjährigen Mißgunst des „gebildeten" Publikums die Künstler immer wieder zuführte. Auch das Secco ist hier früher zu voller Durchbildung gelangt als in der opera seria: es war die gegebene Form für diesen dem Alltag abgelauschten Dialog mit all seinen Spitzen und Lichtern; es brachte die mit südländischem Temperament blitzschnell geführten Wortgefechte ohne jede belastende Schwere zum Ausdruck und gab vor allem auch dem Schauspieler Gelegenheit, seine mimischen Künste spielen zu lassen. Aber auch jene Sprengung der Kunst durch die alltägliche Wirklichkeit haben die Komponisten getreulich mitgemacht und eine realistische musikalische Prosa geschaffen, die sich mit bloßem Geplapper und anderen naturalistischen Motiven begnügt; das Bezeichnende daran ist eben, daß derartiges ganz unerwartet den Verlauf der geregelten Melodik zu unterbrechen pflegt.

Alle diese Merkmale waren der neapolitanischen Buffokunst schon zu Scarlatti's Zeiten eigen[1]), der seinerseits wiederum einer älteren Tradition folgte[2]).

Die weitere Entwicklung vollzog sich ganz analog der gesprochenen Komödie: die opera buffa mußte es sich gefallen lassen, verfeinert und stilisiert zu werden. Das lockere, halb improvisierte derbe Wesen muß einem festeren dramatischen Aufbau Platz machen; überhaupt beginnen sich die Dichter, wenn auch zunächst mit wenig Erfolg, höhere künstlerische Ziele zu stecken. Verhängnisvoll war nur, daß man diese Ziele nicht durch Weiterentwicklung der Gattung von innen heraus, sondern durch Anlehnung an den Stil der opera seria, namentlich Metastasio's, zu erreichen suchte, dessen galantes Pathos und zierlicher Redeschmuck jetzt auch in die opera buffa eindrangen — es war eine sehr wirksame Rache, die die ernste Oper damit an ihrer übermütigen Schwester für ihre kecken Angriffe nahm. Auch die Komponisten gerieten dadurch zum Teil auf eine recht schiefe Bahn, namentlich was die Einführung der bisher verpönten oder nur zu parodistischen Zwecken zugelassenen Koloratur betrifft. Im Allgemeinen aber dankte es die opera buffa den Musikern, daß sie in ihrem Kern sowohl von der Verstiegenheit und Manieriertheit, als auch von der Schablonenarbeit der gesprochenen Komödie verschont blieb. Jenes wurde durch die Beibehaltung der Volksmusik als der Hauptgrundlage der musikalischen Gestaltung, dieses durch den folgerichtigen Ausbau des überkommenen reichen Formenschatzes erreicht. Zwar schien es in der Zeit Vinci's, als wollte die Dacapo-Arie auch in der Buffooper die Alleinherrschaft an sich reißen, aber schon in der folgenden Generation wurde diese Gefahr, namentlich durch das Eingreifen Logroscino's[3]), endgiltig beseitigt.

Das Auftreten Goldoni's bezeichnet, wie in der gesprochenen, so auch in der gesungenen Komödie Italiens einen Wendepunkt. Er brachte nicht allein einen neuen kräftigen Vorstoß des uralten venezianischen Buffogeistes[4]), der sich bald in der Kunst Galuppi's äußerte, sondern er befruchtete auch die neapolitanische Buffokunst in der verschiedenartigsten Weise. Auch sie näherte sich jetzt mehr und mehr der Sphäre

1) Vgl. E. Dent, A. Scarlatti 1905.

2) H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper I 87 ff.

3) H. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II 387 ff.

4) H. Kretzschmar, Vierteljahrsschrift für Musikw. VIII 7 f.

des bürgerlichen Lustspiels und verlor dabei viel von ihrer urwüchsigen Derbheit, gewann aber doch zum mindesten ebenso viel, was Geschlossenheit von Charakteren und Handlung anbelangt. Auch den letzten Schritt hat Goldoni auf dieser Bahn noch getan, als er in seiner Buona Figliuola (1760) unter dem Einfluß von Richardson's Roman Pamela (1740) die komische Oper zum bürgerlichen Rührstück umschuf.

Nur darf man sich die Entwicklung nicht so vorstellen, als ob sich diese drei Richtungen zeitlich einfach abgelöst hätten. Volkstümliche Komödie, bürgerliches Lustspiel und Rührstück gehen vielmehr noch geraume Zeit nebeneinander her und kreuzen sich mannigfach; so ist z. B. Mozart's Finta giardiniera in der Hauptsache ein Rührstück, Così fan tutte dagegen ein Gemisch von Posse und Lustspiel. Viel hatte dabei das Naturell der einzelnen Komponisten mitzureden. So wurde Piccinni kraft seines weichen, empfindsamen Temperaments zum musikalischen Schöpfer des Rührstücks.

Paisiello dagegen zeigt sich als eine ganz andere, entschieden männliche Natur. Beurteilt man einen Komponisten, wie billig, zunächst nach der Wahl seiner Texte, so fällt bei ihm eine besondere Vielseitigkeit auf. Gewiß ist auch er von dem empfindsamen Zuge seiner Zeit berührt und hat sich im Verlaufe seiner Entwicklung auch das Rührstück Piccinni'scher Prägung zu eigen gemacht[1]). Aber das ist nur eines von den vielen Gebieten, die er beständig neben einander gepflegt hat, und nicht einmal das wichtigste. Denn daneben kehrt er immer wieder zur volkstümlichen Komödie und zum feineren Lustspiel zurück. In jener scheint er sich besonders wohl gefühlt zu haben; läßt er doch gelegentlich, wie in der Osteria del Marecchiaro (1769) und den Amanti comici (1772) sogar noch den alten Pulcinella und seine Carmosina aufmarschieren[2]). Auch sonst zeigt er die Neigung, in derartigen Stücken die volkstümlichen Karikaturen noch ins Überlebensgroße, Groteske zu steigern, so z. B. im Credulo deluso (1774); das ist ganz der Geist der Clownspäße der uralten süditalienischen Volksposse. Aber auch die exotischen und die von Fr. Cerlone, dem Gozzi der Buffolibrettistik, besonders gepflegten romantischen Stoffe haben ihn mächtig angezogen: hier sind besonders die beiden orientalischen Stoffe, Millillotti's Arabo cortese (1769) und Cerlone's Dardane (1772) zu nennen. Jener ist seines Entführungsmotivs und einzelner Charaktere halber auch für Mozart's „Entführung" wichtig geworden, diese zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit Gotter's „Tatarischem Gesetz". Beide Male bekommt das orientalische Kolorit durch den Komponisten wiederum einen Stich ins Groteske. Kein Wunder, daß in allen diesen volkstümlichen Stücken der neapolitanische Dialekt noch eine entscheidende Rolle spielt. Unter den feineren lustspielmäßigen Stücken ragen auch bei ihm die sog. Ständeopern hervor, in denen, wie in Mozart's „Figaro", der latente Krieg der unteren Volksklassen gegen den allerdings gewöhnlich noch von dem ganzen Glanze der feinen Gesellschaftskultur umflossenen Adel in der mannigfachsten Weise ausgefochten wird. Endlich taucht auch die feinere literarische Satire auf, dichterisch am wertvollsten in Galiani-Lorenzi's gegen den Gräzisten Sav. Mattei gerichteten Socrate immaginario (1775),

---

[1]) Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete war die seiner Zeit hochberühmte Nina o la pazza per amore (1787), aber auch schon die Frascatana (1774) gehört hierher, zugleich Paisiello's erste dialektfreie Oper.

[2]) Sie sind nur in die Partituren eingefügt, die Textbücher wissen davon nichts.

dem der Komponist von sich aus, wie gleich zu zeigen sein wird, eine musikalische Parodie auf — Gluck hinzugefügt hat.

Diese Parodien der ernsten Oper, die ja seit der Teufelsbeschwörung von Melani's Tancia[1]) zum eisernen Bestand der Buffokunst gehörten, sind auch bei Paisiello stärker vertreten, als bei seinen übrigen neapolitanischen Zeitgenossen. Es gibt bis 1775 keine Oper von ihm, die nicht mindestens eine Kampf-, Wahnsinns-, Geister- oder Unterweltsszene enthielte. Namentlich auf die traditionellen Ombra-Szenen hat er es abgesehen. Daß die Parodie der opera seria als solche nicht neapolitanischen, sondern venezianischen Ursprungs ist[2]), hat viel für sich, war doch auch der Verfasser des „Teatro alla moda“, Marcello, ein Venezianer. In Venedig wehte eine freiere und schärfere Luft als in dem vizeköniglichen Neapel, und es ist sehr wohl möglich, daß sich die Dogenstadt für die ihr von Neapel entrissene Opernhegemonie auf dem Wege der Satire rächen wollte. Andererseits steckte freilich die Travestie auch den Süditalienern noch von der Antike her im Blute; daraus erklärt sich ohne Weiteres, daß die Opernparodie, mag sie nun aus Venedig stammen oder nicht, auch bei den Neapolitanern so rasch und so üppig ins Kraut schoß. In der Zeit Mozart's ist eben Paisiello ihr Hauptträger, und er verschonte dabei weder seine eigenen Landsleute, noch auch später selbst den Reformator Gluck, für dessen spärliches Fortleben in Italien seine Werke deshalb ein besonderes wichtiges Dokument sind. Die ersten Spuren bringt der erwähnte Credulo deluso, dessen Szene auf dem Mond eine groteske Parodie der Elysiumsszene des Orfeo enthält[3]). Von sich aus gibt der Komponist noch eine Persiflage der Echowirkungen der Gluck'schen Oper zu[4]) und verschmäht endlich auch, um ganz deutlich zu werden, ein Zitat aus dem berühmten „Che farò senz' Euridice“ nicht. Weit feiner ist die Gluckparodie im zweiten Akte des Socrate immaginario, wo Don Tammaro mit der Leier und im Wechselgesang mit einem Chore von Höllengeistern seinen Dämon (es handelt sich um das sokratische *δαιμόνιον*) und den Schatten seiner ersten Frau beschwört: das ist textlich und zum Teil auch musikalisch getreu der Unterweltsszene des Orfeo nachgebildet. Schon die Oper, die Paisiello's Ruhm begründete, L'idolo Cinese (von Lorenzi 1767), enthält eine große Parodie auf die beliebten Tempelszenen, der Arabo cortese sogar eine auf die ja aus dem Idomeneo sattsam bekannten „mostri“. Formell gelten die Hiebe natürlich dem geschwollenen Pathos der Arien, doch verfallen mitunter auch die Seccopartien ganz plötzlich in den gezierten Ton Metastasio's (vgl. die Astuzie amorose von 1775 I 6).

Wie fest Paisiello in der Volksmusik wurzelt, zeigt allein schon seine Vorliebe für volkstümliche Instrumente, wie colascione, salterio, zampogna und die für Mozart besonders wichtige Mandoline[5]), sowie für die der opera buffa ja auch sonst geläufigen neapolitanischen Straßenrufe und Lautenständchen[6]). Aber auch sein ganzer

[1]) H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper I 121, 371 ff.

[2]) E. Dent, „G. M. Buini“, Sammelbände der IMG XIII S. 329 ff.

[3]) Vgl. darüber Gluckjahrbuch II 108 f.

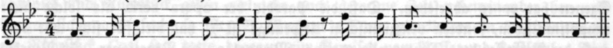
[4]) Das Echo wird hier nicht gespielt, sondern von verschiedenen Personen hinter der Szene gesungen; es beteiligt sich sehr witzig auch an den Koloraturen.

[5]) Erstmals im Ständchen der Osteria del Marecchiaro I 3, dann öfter, vor allem im Barbiere di Seviglia (1782) I 6.

[6]) In den Scherzi d'amore (1771) I 7 singen Saverio und Marzia eine „improvisata a 2“ zur Laute.

Stil wurzelt besonders fest in der Volksmusik, und ganz anders als Piccinni hat ihn daran vor allem die derbe, realistische Seite gefesselt. Seine stilisierten Volksmelodien sind frischer, handfester, sehr häufig allerdings auch frecher und weniger edel als die Piccinnischen. Von ihm stammen jene herausfordernden, mitunter an den Gassenhauer streifenden Schlenderthemen, mit denen die niederen Stände gerne die höheren ihre Überlegenheit fühlen lassen[1]):

Re Teodoro (1784) II 2[1]):



Überhaupt ist die Volksweise bei ihm in allen Schattierungen vertreten, am häufigsten, altem Brauche zufolge, durch den Siciliano und zwar namentlich durch dessen schwermütige Abart in Moll mit der neapolitanischen Sext, die wir aus Pedrillos Ständchen kennen; manche dieser Gesänge scheinen dem Volksmund unmittelbar abgelauscht zu sein[2]).

Am eigentümlichsten tritt der Unterschied zwischen Piccinni und Paisiello in der Zeichnung der jungen Mädchen zu Tage, besonders der von niederem Stande, die ja seit Alters für die Stilisierung der Volksweise ein besonderes dankbares Feld bildete. Auch Piccinni hat hier Bedeutendes geleistet, wie allein schon seine Cecchina beweist. Seine Gestalten haben meist etwas Kindliches, Gemütvolles und Rührendes, manchmal auch Verträumtes, wobei freilich auch die Schattenseiten, Empfindelei und Verstiegenheit, nicht fehlen. Mozart's Sandrina in der Finta giardiniera ist ein unmittelbarer Absenker dieses Piccinni'schen Typus. Der damit verbundenen Gefahr der Einförmigkeit ist Piccinni denn auch nicht entgangen: seine Gestalten dieser Art sehen sich alle mehr oder minder ähnlich. Paisiello ist hierin weit vielseitiger: seine jungen Mädchen reden im allgemeinen eine volkstümliche Sprache voll herzhafter Natürlichkeit, bald sinnig, bald schnippisch, bisweilen auch mit handgreiflicher Derbheit, aber mit Ausnahme der eigentlichen Rührstücke frei von jeder Überempfindsamkeit. Bei Mozart sind Blondchen, diese außerdem noch mit einem Schuß französischen Blutes, Zerline, Despina und in schwächerem Maße auch Susanne von diesem Geiste berührt. Die Paisiello'schen Mädchen sind im Durchschnitt weniger gemütvoll als die Piccinni'schen, aber sie sind rassiger, sprudelnder, realistischer, kurz italienischer; denn Gemüt war gerade das, worauf die ganz auf „Belustigung des Verstandes und Witzes" angelangte opera buffa den geringsten Wert legte.

Es kommt Paisiello gelegentlich aber auch nicht darauf an, selbst den Volkston zu parodieren und ins Leirige und Stumpfsinnige zu verkehren, wie z. B. in Bartolos Arie Barbiere III 3, wo das Liedchen im „alten guten Geschmack", das Bartolo hier der „modernen" Arie Rosinas entgegensetzt, nichts ist als ein von Natur hölzerner, durch den Unverstand des Sängers aber noch weiter verzerrter und verrenkter Gassenhauer. Ebenso wartet Paisiello seinem Publikum gerne mit exotischer Volksmusik oder besser gesagt mit dem, was seine Zeit dafür hielt, auf. Hierher

[1]) Auch Mozart's Conoscete, signor Figaro gehört hierher, nur ist die Komik dabei weit feiner, da sich ja hier der Graf ironisch dieses Volkstones dem Diener gegenüber bedient.

[2]) Sehr hübsch kennzeichnet sich im 2. Finale der Scherzi d'amore Rosa inmitten der elysischen Umgebung mit einem Siciliano als ein lebendiges Menschenkind.

gehören die Marcia arabbica im Arabo cortese II 4, wo das „Arabische" freilich nur durch das Konzertieren von Horn und Oboe angedeutet ist, dann ebenda die merkwürdig punktierten Mazurkarhythmen in Osmirones Arie „Qual nume potente" II 5, endlich in der Dardane die „Walzen" im ersten Chor und die primitive Melodik und der rasche Wechsel von pizzicato und arco im Chor I 9. Auch die üblichen halbparodistischen Anklänge an die französischen Chansons fehlen nicht, vergleiche Duello comico (1774) 2. Szene, und Astuzie amorose I 2 (mit dem französischen Bläsertrio). Im Grunde genommen gehört auch die Wahl des Menuetts zur Zeichnung aufgeblasener Grandezza in diesen Zusammenhang.

Es ist bezeichnend für Paisiello's der realistischen Seite der Buffokunst besonders zugewandtes Talent, daß gerade ihm jene auf die Sprengung der künstlerischen Illusion abzielende Tonsprache besonders am Herzen lag. Sie war den Neapolitanern zwar schon seit Scarlatti und Vinci geläufig, hat aber gerade durch ihn eine besondere Bereicherung erfahren, wiederum mehr als durch Piccinni. Sie besteht kurz gesagt darin, daß die geregelte Melodiebildung ganz unerwartet in primitive, bald prosaischem Geplapper, bald bloßen naturalistischen Interjektionen gleichende Gebilde umschlägt. Der primitivste, bei Paisiello namentlich in tragischen Parodien vorkommende Fall ist der, daß der Sänger nach einem gewaltigen Anlauf von heroischem Pathos auf dem Höhepunkt der Leidenschaft, wo man die beliebten neapolitanischen Riesensprünge erwartet, auf einem Tone liegen bleibt und ihn in kleinen Notenwerten zahllose Male wiederholt[1]). Ihm gesellen sich Sekunden- und Terzenmotive (diese besonders dann, wenn ein Hasenfuß aus der Rolle fällt und sein wahres Gesicht zeigt), sowie Quartenmotive zu, die schon einen aggressiven, unwirschen Charakter tragen. Ganz besonders unheimlich und bösartig sind aber die von Paisiello besonders bevorzugten und dann auch von Mozart übernommenen Septimensprünge gemeint. Hier einige Beispiele:

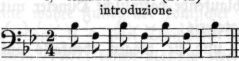
a) Re Teodoro I 7.



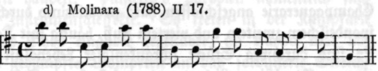
b) Vedova di bel genio (1766) I 12.



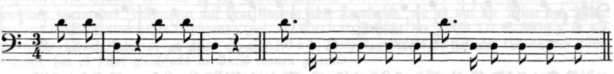
c) Amanti comici (1772) introduzione



d) Molinara (1788) II 17.



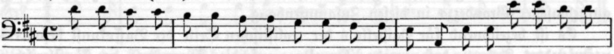
Eine besondere Rolle aber spielen die atemlos hervorgezischten Oktavenmotive bei Ausbrüchen höchster Wut im Stile Osmins:



1) In der ersten Arie der Finta maga (1768) wiederholt Giacomino denselben Ton volle 22 Male.

Die Hauptsache bei dergleichen Motiven ist ihr unerwartetes Auftreten und ihre häufige Wiederholung: oft reitet Paisiello wie toll auf ihnen herum. Daß von den Mozart'schen Gestalten Osmin besonders viel von diesem Geiste mitbekommen hat, ist schon aus obigen Beispielen ersichtlich. Verwandte Gebilde sind die in häufigen Sequenzen auf- oder abwärtssteigenden, meist den ganzen Stimmumfang durchlaufenden Skalenmotive, sowie die kecken, aufwärtsdrängenden Dreiklangsmotive, die auch Mozart besonders liebt:

a) Idolo cinese (1767) I 7.

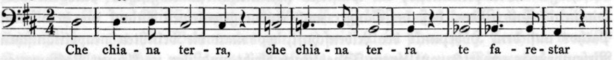


b) Frascatana (1774), introduzione.



Endlich gehört auch das gravitätische, diatonische oder chromatische Absteigen nach der Dominante in Baßarien hierher:

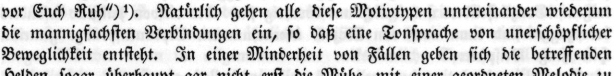
z. B. in Catuozzos Weiberarie La femmena chi è in den Scherzi d'amore (1771) I 6:



und besonders beliebt ist in diesen Stücken das in den tiefsten Baßregionen erfolgende Absteigen nach der Unterdominante nebst folgendem Aufstieg zum Trugschluß auf der erniedrigten Untermediante, genau wie in Osmins 2. Arie („denn nun hab ich vor Euch Ruh")[1]). Natürlich gehen alle diese Motivtypen untereinander wiederum die mannigfachsten Verbindungen ein, so daß eine Tonsprache von unerschöpflicher Beweglichkeit entsteht. In einer Minderheit von Fällen geben sich die betreffenden Helden sogar überhaupt gar nicht erst die Mühe, mit einer geordneten Melodie zu beginnen, sondern fallen gleich mit derartigen realistischen Themen ins Haus.

Auch die Rhythmik Paisiello's beruht durchaus auf volkstümlicher Grundlage. Tanz- und Marschrhythmen überwiegen; komplizierteren rhythmischen Problemen geht er, wie übrigens die ganze opera buffa, gerne aus dem Wege. Auch nach dieser Richtung hin wären seine Werke für die immer notwendiger werdende Untersuchung der volksmäßigen Quellen der ganzen Buffooper eine besonders ergiebige Fundgrube. Besonders häufig findet sich bei ihm ein Typus, dem sich auch Mozart in der sog. Champagnerarie angeschlossen hat: prestissimo durchlaufende daktylische Dimeter mit spondeischem zweitem und viertem Fuß, häufig mit Katalexis: ⏗ ∪ ∪ ⏗ – ⏗ ∪ ∪ ⏗ (–). Es sind durchweg Stücke schrankenloser Lebenslust, und sie mögen ebenfalls auf einen volksmäßigen Liedertypus zurückgehen. Schon die Vedova di bel genio enthält I 1 ein Beispiel[2]):

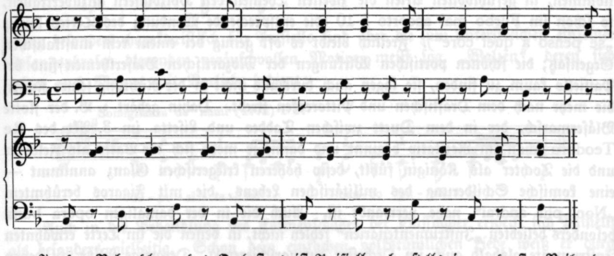
Presto.



1) Das Urbild hierfür liegt allerdings schon in Pergolesi's Serva padrona (2. Arie des Uberto).
2) Vgl. auch Credulo deluso II 14, Re Teodoro 3. Finale.

Die Synkope war eines der nicht eben zahlreichen kunstmäßigen rhythmischen Mittel, deren sich die opera buffa zur Wiedergabe schärferer seelischer Spannungen bediente, und bekanntlich spielt sie gerade in Mozart's Rhythmik von seiner Jugend an eine besonders wichtige Rolle. Paisiello ist in ihrer Anwendung weit weniger originell als z. B. Piccinni und Guglielmi, doch müssen Mozart's halber die bei ihm besonders häufig auftretenden Synkopenharmonien über gebrochenen Dreiklängen im Baß genannt werden; sie treten ziemlich regelmäßig in Situationen von dunkler, schauerlicher Färbung auf:

z. B. in der Finta maga II 6:



In der Behandlung des Orchesters ist Paisiello ebenfalls in vorderster Reihe der damaligen Buffokünstler zu nennen. Auch hier hat er nachhaltig auf Mozart eingewirkt, wenn auch in ganz anderer Weise als Piccinni. Sein Orchester ist weit farbenreicher und glänzender als das Piccinni'sche; neben den schon genannten Volksinstrumenten treten häufig Trompeten, Hörner (beide öfters con sordini) und Holzbläser konzertierend auf, unter diesen namentlich die Klarinette, ein Lieblingsinstrument Paisiello's[1]), das er häufig mit dem Fagott verbindet. Aber auch die Streicher werden nicht selten geteilt; manchmal konzertieren sogar zwei ganze Orchester miteinander[2]).

Nicht minder mannigfaltig als die äußere Zusammensetzung des Paisiello'schen Orchesters ist aber seine dramatische Verwendung, und hier berührt er sich von allen Zeitgenossen mit Mozart am nächsten, vor allem da, wo es sich um die Steigerung der Komik durch die Instrumente handelt. Paisiello's Parodien namentlich sind eine wahre Fundgrube komischer Instrumentaleffekte. So treten in der Kampfarie Dardane II 4 zwei Trompeten als Echos einander gegenüber; im Furbo mal accorto (1767) tönen plötzlich zwei gedämpfte Trompeten in das sordinierte Streich-

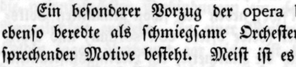
1) Es ist lehrreich zu verfolgen, wie Paisiello die Klarinette zunächst noch als außergewöhnliches Reizmittel, in Elysiums- oder Unterweltsszenen, verwendet (vgl. Duello comico Sc. 8, Scherzi d'amore 2. Finale), ein Brauch, der noch in der Traumerzählung des Re Teodoro II 7 nachwirkt. Im allgemeinen scheint das Instrument auf dem Umweg über Frankreich, wo es um die Mitte des Jahrhunderts im Sinfonieorchester durchdrang (vgl. G. Cucuel, Zeitschr. der IMG XII S. 280 ff.), in die italienische Oper gekommen zu sein. J. Chr. Bach, der es erstmals in seinem Orione von 1763 verlangt, hat es sicher gleichfalls in Paris kennen gelernt.

2) Astuzie amorose I 2. In Frasconios Arie Dardane I 9 wechselt in Bratschen und Bässen pizzicato und coll' arco Takt für Takt ab.

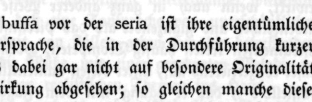
orchester herein, die Angst des um Mitleid flehenden Sciarrappa aufs höchste steigernd; und im zweiten Finale der Luna abitata (1768) läßt sich ein geheimnisvolles gedämpftes Trompetensolo als Vorbote des Unwetters vernehmen, wie im Arabo cortese ein Solohorn als Vertreter des grimmigen „mostro“. Im 2. Finale der Scherzi d'amore leitet ein großes Oboensolo die Beschwörung ein, während die fingierten seligen Geister gleich darauf unter Klarinettenklang erscheinen. Aber auch das Fagott begleitet im Barbiere I 5 den Doktor Bartolo mit demselben Staccatomotiv in gebrochenen Dreiklängen, wie in Mozart's Don Giovanni den Leporello in seiner Registerarie. Besonders aber hat Mozart von Paisiello den wichtigen Brauch übernommen, in gefühlvollen Arien die zweiten Themen den Holzbläsern anzuvertrauen, so schon im Furbo mal accorto I 10 (die entsprechende Wendung des Textes lautet „se penso a quel core“). Freilich bleibt es oft genug bei einem rein musikalischen Gegensatz; die schönen poetischen Wirkungen der Mozart'schen Bläserthemen sind bei Paisiello kaum zu finden, sie lagen auch durchaus nicht in der Richtung seiner Kunst, die mehr nach dem Drastischen und Pittoresken strebt. Dahin gehört z. B. der flotte Bläsermarsch, der in dem Duett zwischen Taddeo und Lisetta im 3. Akt des Re Teodoro schon im Rezitativ beginnt und dann, je mehr sich der Vater als Feldherr und die Tochter als Königin fühlt, desto höheren kriegerischen Glanz annimmt — eine komische Schilderung des militärischen Lebens, die mit Figaros berühmtem „Non più andrai“ nahe verwandt ist. Auch die in der damaligen opera buffa besonders beliebten „Instrumentenarien“ fehlen nicht, in denen die im Texte erwähnten Instrumente alsbald auch im Orchester aufmarschieren [1]). Derartige Witze, zu denen auch der plötzlich in ein piano verpuffende Crescendoanlauf gehört, liebt Paisiello mehr als alle seine Zeitgenossen.

Ein besonderer Vorzug der opera buffa vor der seria ist ihre eigentümliche, ebenso beredte als schmiegsame Orchestersprache, die in der Durchführung kurzer, sprechender Motive besteht. Meist ist es dabei gar nicht auf besondere Originalität, sondern nur auf flotte, bestechende Wirkung abgesehen; so gleichen manche dieser Motive stilisierten, primitiven Geräuschen, andere, wie z. B. die sehr beliebten Schleifer- und Mordentmotive, sind unmittelbare Absenker der Volksmusik. Im allgemeinen zeichnet sich Paisiello vor Piccinni zwar nicht durch mehr Geist in der Verarbeitung, wohl aber durch größere Drastik in der Erfindung solcher Motive aus, auch liebt er es besonders, zwei zu vereinigen, wodurch in den beiden Geigen ein reizvolles Wechselspiel entsteht. Eine kleine Zahl Beispiele möge das Gesagte belegen:

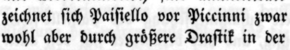
a) Idolo cinese, 1. Finale.



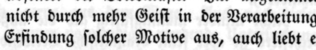
b) Luna abitata I 9.



c) Amanti comici, introduzione.

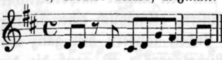


d) Astuzie amorose, 2. Finale.



[1]) Vgl. auch Mozart's Finta giardiniera, Arie des Podesta (3).

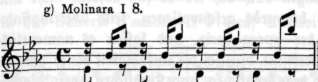
e) Credulo deluso, 1. Finale.



f) Finta maga II, 1.



g) Molinara I 8.

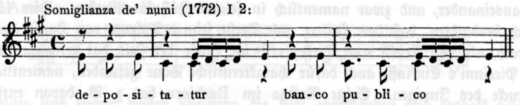


h) Frascatana, 2. Finale.



Ganz besonders charakteristisch für Paisiello sind aber die zum Unterstreichen einzelner Gesangsphrasen dienenden geräuschvollen Motive, meist sog. „Walzen", deren sich später auch Mozart mit Vorliebe bedient:

Somiglianza de' numi (1772) I 2:



Auch in der Behandlung des Formenschatzes der Buffooper erweist sich Paisiello als besonders vielseitig. Schon dem einfachen volkstümlichen Liede weiß er durch geistvolles Variieren, Dehnen und Einschieben kleiner Episoden allerhand neue Seiten abzugewinnen, besonders aber liebt er die Rondoform von ihrer einfachsten Gestalt, dem Rundgesang mit Chorrefrain, an bis zur freiesten, wo der Hauptgedanke bei seiner jedesmaligen Wiederkehr mehr oder minder verändert oder umgebildet wird[1]). Auch in seinen Arien herrscht die größte Freiheit in der Form, wir finden da zwei-, drei-, ja vierteilige zyklische Sätze mit unveränderter, verkürzter oder erweiterter Reprise; sehr häufig folgt dann eine Koda, die die Stimmung bis zur tollsten Ausgelassenheit steigert. Die alte Modulationsordnung Tonika—Dominante—Tonika wird beibehalten, aber im Einzelnen durch allerhand Ausweichungen der Schablone entrückt, wie denn überhaupt Paisiello zu den bedeutenderen Harmonikern seiner Zeit gehört; es darf freilich nicht vergessen werden, daß gerade die Harmonik zu den schwächsten Seiten der Neapolitaner gehörte. Auch die schablonenhafte Einfügung und Behandlung der Arienvor- und -zwischenspiele ist verschwunden; beginnt einmal eine Arie in dem geräusch- und anspruchsvollen alten Ton, so kann man ziemlich sicher sein, daß eine Parodie folgt. Die beliebteste Form der damaligen Buffoarie, die zweiteilige (meist Andante-Allegro) kehrt auch bei Paisiello häufig wieder. Sehr selten ist, dem Text zuliebe, das umgekehrte (Allegro-Andante) der Fall, wie z. B. in der großen Arie des Figaro im Barbiere I 4, die Mozart formell die Anregung zu seiner Registerarie gegeben haben könnte[2]).

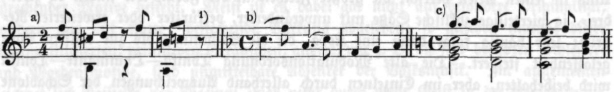
---

[1]) Im Re Teodoro I 11 wird sogar das der Arie vorangehende Accompagnato geistvoll mit der Rondoform verknüpft.

[2]) Nachdem Figaro im Allegro in echtem Buffostil alle seine Abenteuer geschildert hat, schließt er im Andantino in jenem halb verbindlichen, halb verschmitzten Ton, den gelegentlich auch der Mozart'sche Figaro anschlägt.

Wie die gesamte vormozart'sche Buffooper, so krankt auch die Paisiello'sche an dem Grundübel, daß sie für die ernsteren Stücke, die mit den immer nachdrücklicher auftretenden Versuchen der Dichter, die Gattung zu verfeinern, allmählich einen immer größeren Raum einnahmen, den richtigen Stil nicht findet, sondern hier ganz unverblümt die Sprache der opera seria redet. Die Liebespaare z. B., auf die der Hauptanteil fällt, geben ihren Empfindungen auch da, wo es sich absolut nicht um eine Parodie handelt, in demselben teils bravurös geschwollenen, teils überempfindsamen Tone Ausdruck, wie die Helden der opera seria, und lassen es namentlich auch an Koloraturen nicht fehlen. Man erkennt deutlich die Unfähigkeit dieser ganzen Kunst, bis auf den gemeinsamen Urgrund des Tragischen und Komischen vorzudringen und so einen Tropfen Shakespeareschen Geistes in sich aufzunehmen. Piccinni kommt diesem Ideal noch am nächsten, aber freilich nicht bewußt, sondern weil sich sein gesamter Ausdruck überhaupt auf einer mittleren Linie der Empfindung bewegt; bei dem weit derberen Paisiello dagegen klaffen die beiden Empfindungssphären besonders stark auseinander, und zwar namentlich in seinen früheren Werken. Hier läßt sich deutlich beobachten, daß das Heitere und Derbe seinem Talente von Hause aus mehr entsprach, als das Ernste und Tiefe; erst im Laufe der Zeit hat er, augenscheinlich unter Piccinni's Einfluß, auch dafür charakteristische Töne gefunden, namentlich zum Ausdrucke des Innigen. Seine Rosina im Barbiere hat z. B. davon entschieden mehr mitbekommen als die Rossini'sche.

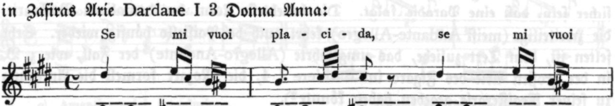
Im allgemeinen ist Paisiello verglichen mit Piccinni entschieden der vielseitigere Melodiker, er hat gerade als solcher besonders stark auf Mozart gewirkt. Eine ganze Reihe seiner melodischen Lieblingstypen hat dieser von dem Italiener übernommen, so namentlich die frei von oben eingeführten chromatischen Vorhalte und die im Dreiklang absteigenden oder von der Quint in Sequenzen nach der Terz abwärts führenden Motive:



In Ottavios Rachearie Amanti comici III 1 taucht Donna Elvira auf:



in Zafiras Arie Dardane I 3 Donna Anna:



1) Diese Wendung auch bei Ph. E. Bach in einer Triosonate in B dur, Mittelsatz (herausg. von G. Schumann bei Leuckart in Leipzig), sowie bei Reichardt in den „Oden und Liedern von Goethe, Bürger usw." 1780, Nr. 7.



in den Scherzi d'amore II 7 Graf Almavira:



in den Astuzie amorose II 3 Osmin:



Gemeinsam sind ferner beiden Meistern die kurz abreißenden und deshalb besonders spannenden Motive:



Dem Ensemblegesang hat Paisiello auch innerhalb der Akte steigende Aufmerksamkeit gewidmet; und zwar ging die Entwicklung bei ihm, wie bei allen seinen Fachgenossen, vom rein Musikalischen zum Dramatischen. Das Problem, das hier zu lösen war, betraf ja vor allem die Art und Weise, wie sich die Ansprüche der musikalischen Form mit der Rücksicht auf sinngemäße dramatische Entwicklung vereinigen ließen. Dramatisch am primitivsten sind die Sätze älteren Schlages, die eigentlich nichts anderes als auf mehrere Stimmen verteilte Arien sind. Die musikalische Form bedeutet hier alles, Charakter- und Situationsentwicklung nichts; jeder Sänger singt wie der andere. Auch in seinen reifsten Werken hat sich Paisiello dieser Form noch erinnert und zwar immer da, wo es ihm nicht um ein dramatisches, sondern nur um ein Stimmungsensemble zu tun ist. Auf demselben rein musikalischen Boden stehen trotz des höheren Aufwandes an Kunst die kanonischen Ensembles (wie z. B. Credulo deluso II 12), die noch deutlich auf den volkstümlichen Ursprung des Kanons hinweisen; auch die primitiven Rondos mit Ensemblerefrains und solistischen Episoden gehören hierher. Doch strebt Paisiello daneben schon früh nach dramatisch beweglicheren Formen, und zwar ist charakteristisch, daß die Situationskomik dabei früher zu ihrem Rechte kommt als die Charakterzeichnung. Das beliebteste Mittel ist, die seriösen Personen getragene Melodien singen zu lassen, die von den komischen in

der bekannten realistischen Buffomelodik umplappert werden. Selbst in den Opern von höher entwickelter Charakterisierungskunst schimmert doch immer wieder die echt italienische Neigung hindurch, alle anderen Rücksichten hintanzusetzen, wenn nur der Hauptzweck, der Eindruck eines möglichst drastischen Durcheinanders, erreicht wird.

Die wichtigsten und am sorgfältigsten ausgebildeten Ensembles sind auch bei Paisiello die introduzioni und die Finales. In jenen wirkt noch etwas von dem alten volkstümlichen Komödiengeist nach, der gleich am Anfang eine möglichst vollzählige und wirkungsvolle Vorstellung des Künstlerpersonals vor dem Publikum verlangt. Sehr häufig werden sie als besondere Nummern zwischen Sinfonie und erster Szene gezählt. Dieser lockere Zusammenhang macht sich z. B. noch in der Somiglianza de' Numi und den Scherzi d'amore geltend, und charakteristisch ist dafür auch die ausgesprochen volkstümliche Haltung dieser Stücke. Andere hängen enger mit dem Folgenden zusammen und führen gleich in den äußeren Umkreis der Handlung ein, wie z. B. der Chor auf das exotische Kauderwelsch in der Dardane; die komplizierteste Art endlich führt alsbald in medias res und unterscheidet sich von den Finales nur durch ihre größere Knappheit[1]). Die meisten dieser Stücke sind einsätzig, in einfacher Lied- oder Rondoform; der Refrain ist sehr beliebt, in den Scherzi wird auch die Variation in geistvoller Weise verwandt. Überall ist dazu das Bestreben erkennbar, gleich am Anfang das Publikum durch ein ganz besonders packendes und sprühendes Stück zu gewinnen. In den späteren Stücken beginnt sich der Charakter der introduzione allmählich zu verwischen, allgemeinere Namen wie Terzetto usw. tauchen auf, und schließlich bleibt nur noch die Neigung übrig, das Werk überhaupt mit einem mitten in die Handlung hineinführenden Ensemblesatz zu beginnen.

Die größte Bedeutung kommt auch unter den Paisiello'schen Ensembles den Finales zu. Es ist hier nicht der Ort, auf die immer noch nicht völlig geklärte Entwicklung dieser wichtigen Gattung einzugehen; nur soviel sei bemerkt, daß das Problem nicht von der musikalischen, sondern nur von der dichterischen Seite aus gelöst werden kann. So lange das Finale noch außerhalb der eigentlichen Handlung stand und sie zuguterletzt noch in einem lyrischen Satze von reicheren Klangmitteln ausklingen ließ, genügten die herkömmlichen Arienformen (Arienfinale), und diese Art hat sich am längsten an den Schlüssen der dritten Akte, also der ganzen Opern gehalten, selbst noch zu einer Zeit, wo die beiden andern Akte schon künstlichere Bildungen aufwiesen. Sobald jedoch die Komponisten auf den Gedanken verfielen, die Handlung selbst in diese Ensembles hereinzuziehen, reichten jene Formen nicht mehr aus. Am folgerichtigsten ging dabei Logroscino[2]) zu Werke: er sagte sich von allen bestehenden Formenschemata los und entwickelte seine Finales unmittelbar aus dem Gange der Handlung heraus (durchkomponiertes Finale). Andere Meister suchten dagegen zwischen musikalischer Form und dramatischen Ansprüchen zu vermitteln. Die einen zerlegten den ganzen Komplex in eine Anzahl kleinerer oder größerer Abschnitte, die sie mit Hilfe der bestehenden Formen zu selbständigen Sätzen ausarbeiteten, so daß sich in einer solchen mehrgliedrigen Satzreihe der dramatische Fortschritt

[1]) So tritt in der Osteria das seriöse Liebespaar mit einem ernsten Duett auf, dazwischen plappert der Baßbuffo, und endlich mischen sich noch allerhand Straßenrufe ein. Im Furbo mal accorto entspinnt sich sogar alsbald eine große Banditenrauferei.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II 383 ff.

gewissermaßen ruckweise vollzog (Kettenfinale). Die andern aber, allen voran Piccinni in seiner Cecchina, griffen auf die volkstümliche, in ihrer primitivsten Gestalt bereits in den introduzioni erprobte Form des Rondos zurück, die bei feinerer Durchbildung mit ihren freien Episoden ja tatsächlich ein vorzügliches Mittel war, allen Ansprüchen sowohl der geschlossenen Formgebung als des dramatischen Fortschritts gerecht zu werden (Rondofinale). Nur darf man sich den Gang der Dinge nicht etwa so vorstellen, daß sich die vier Formen im Laufe der Geschichte in reinlichem Wechsel abgelöst hätten. Wohl ist z. B. das durchkomponierte Finale als solches mit dem Tode seines Schöpfers vom Schauplatze abgetreten, aber sein Prinzip hat sich innerhalb der einzelnen Glieder späterer Ketten-, ja auch Rondofinales noch als lebendig erwiesen, und auch die übrigen Arten sehen wir sich später immer enger wechselseitig durchdringen. Gerade Mozart's Finales sind ein glänzender Beweis für die mannigfachen, echt dramatischen Möglichkeiten, die sich für ein überragendes Genie aus der sinngemäßen Anwendung dieser verschiedenen Stilprinzipien ergaben.

Auch bei Paisiello sind alle Arten des Finales samt ihren verschiedenen Kreuzungen vertreten[1]). Ein Neuerer auf dem Gebiete der Form, wie Piccinni, war er freilich nicht. Was ihn auszeichnet, ist ein feiner Spürsinn für die in seinen Texten gegebenen dramatischen Möglichkeiten und die Fähigkeit, sie in seiner Musik möglichst wirksam und drastisch herauszuheben. Daß es ihm dabei namentlich auf schlagende Situationskomik ankam, wurde bereits angedeutet; er hat sich zu diesem Zwecke oft genug mit dem formell weit lockereren Kettenfinale begnügt und hier Gebilde geschaffen, die gelegentlich bis zu zehn selbständige Sätze umfassen und äußerlich nur durch die am Schlusse und manchmal auch in der Mitte wiederkehrende Anfangstonart zur Einheit zusammengeschlossen werden. Die Form dieser einzelnen Glieder reicht von arienhaften und volkstümlichen Liedsätzen bis zu durchkomponierten, ja bis zum Accompagnato, das Paisiello weit häufiger anwendet als Piccinni, zumal in parodistisch gemeinten Szenen. Das Ziel ist dabei ein möglichst bunter und an Gegensätzen reicher Wechsel der Erscheinungen: je toller, desto besser; und das muß den Hörer auch über den Mangel einer einheitlichen musikalischen Gestaltung hinwegtäuschen.

Eine Mittelstellung zwischen diesen Ketten- und den Rondofinales nehmen die Komplexe ein, worin in späteren Gliedern auf Themen früherer zurückgegriffen wird, ohne daß es jedoch zu einem eigentlichen Rondo käme; es werden sozusagen nur vereinzelte motivische Brücken geschlagen und die Anklänge meist auch alsbald selbständig weitergesponnen[2]). Diese Art hat Paisiello ganz augenscheinlich von Piccinni übernommen[3]), nur daß seine Anspielungen an poetischer Kraft die Piccinni'schen nur selten erreichen. Und ebenso ist es bei den eigentlichen Rondofinales: an musi-

---

[1]) Die dritten Aktschlüsse weisen auch bei ihm der Mehrzahl nach einfache homophone Schluß-Cori auf, deren Texte gewöhnlich die alte Schlußmoral viva l'allegria variieren. Die Haltung ist ganz volkstümlich, Solostrophen mit Refrain sind nicht selten. Manche davon mögen unmittelbare Absenker bestimmter Volksliedertypen sein.

[2]) Der dem Rondo am nächsten stehende Fall dieser Art findet sich im 1. Finale der Vedova di bel genio, zugleich einem Muster symmetrischen Aufbaus. Von seinen sieben Gliedern hängen das 1.—3. und das 5.—7. motivisch unter sich zusammen, während das 4., das Kernstück des Ganzen, auch seine eigene Musik hat. In jenen beiden Außenkomplexen dagegen fällt wiederum dem 2. und 6. nur die Rolle einer Episode zu.

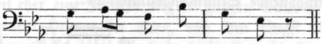
[3]) Jahrbuch Peters 1913, S. 39 ff.

kalischer Gestaltungskraft erreicht Paisiello seinen Mitbewerber, an Vielseitigkeit übertrifft er ihn sogar, und trotzdem ist Piccinni der feinere poetische Kopf, während Paisiello nur zu leicht ins Grobschlächtige und Demagogische verfällt. Der tolle und abenteuerliche alte Buffogeist der Italiener feiert gerade in seinen Finales noch einmal wahre Orgien, die unmöglichsten Gegensätze platzen aufeinander und erzeugen ein Durcheinander, dessen wilde Komik von den Späteren wohl noch Rossini, Mozart dagegen niemals auch nur annähernd erreicht hat. Die eingestreuten Liebesszenen und Naturidyllen scheinen nur den Zweck zu haben, die tolle Flut zeitweise ein wenig zu stauen, damit sie nachher um so fesselloser einherrauschen kann.

Aber auch in der Kunst der Charakteristik macht Paisiello in seinen Finales zusehends Fortschritte. Die Fälle, wo dieselbe Melodie einfach unter mehrere Personen verteilt wird, werden immer seltener; jeder sucht auch musikalisch innerhalb seiner Maske zu bleiben, sei es, daß er allein oder mit andern zusammen zu singen hat. So entsteht eine dramatische Polyphonie, die auf Mozart voraus weist; allerdings bleibt sie um soviel hinter diesem zurück, als eben das Spiel mit Charaktermasken hinter der Darstellung des wirklichen Lebens zurücksteht. Jene feinen, aus der Situation entspringenden Abstufungen der Charaktere bei Mozart fehlen, es bleibt alles beim Handgreiflichen und Typischen, die Charaktere sind in allen Situationen dieselben Karikaturen bestimmter Eigenschaften. Treten gegensätzliche Figuren zusammen, so arbeitet auch die Musik mit den schärfsten Kontrasten, vor allem aber versteht sich Paisiello in seinen bedeutendsten Werken ganz vorzüglich auf eine wirksame Gruppierung der verschiedenen Stimmen. Aus der Art, wie er in solchen Finales die einzelnen Teilnehmer anordnet, sie der Situation entsprechend zu Gruppen zusammenschließt und diese — jede mit ihrem eigenen charakteristischen Motiv — gegeneinander aufmarschieren läßt, konnte Mozart ungemein viel lernen. Man stößt zwar nur selten auf feinere psychologische Züge, aber stets auf ein reich bewegtes, packendes Leben und auf einen in seiner übersichtlichen Gliederung höchst wirksamen Aufbau. Und vor allem sorgt wiederum das äußerst schmiegsame und beredte Orchester sowohl für Einheitlichkeit, durch die hier mit besonders viel Laune und Witz durchgeführten Buffomotive, als auch für Abwechslung und Überraschung, indem es mitunter ganz selbständige Stimmungsbilder einstreut oder die Entwicklung auf längere Strecken doch so beherrscht, daß die Singstimmen, meist in raschem Parlando, nur den Kommentar dazu liefern. Den beiden Hauptaufgaben des italienischen Buffoorchesters, der Wiedergabe der äußeren Situation und dem Erzeugen und Festhalten der über allem schwebenden übermütigen Buffolaune, ist Paisiello im fortschrittlichsten Sinne gerecht geworden und hat mit Piccinni zusammen Mozart eine bereits aufs Höchste entwickelte Technik hinterlassen. Piccinni verstand ihm mit der feinen Durcharbeitung, Paisiello mit der glänzenden und farbenreichen Ausstattung des orchestralen Teiles mehr zu bieten.

Während der zarter besaitete Piccinni unbeschadet seines größeren Reichtums an Poesie und Gemüt in seiner Charakteristik doch nur zu leicht auf eine mittlere Linie herabsinkt und damit Gefahr läuft, verschwommen und eintönig zu wirken, ist Paisiello kraft seines derberen Naturburschentums entschieden reicher an ausgesprochen komischen Charakterköpfen, mögen sie auch aus gröberem Holze geschnitzt sein als die Piccinni'schen. Manche davon haben bei Mozart merkliche Spuren hinterlassen,

wie z. B. der Osmirone des Arabo cortese, der aufgeblasene, dummpfiffige, halb unheimliche Orientale, in der Gestalt des Osmin, ebenso hat der Micco derselben Oper mit seinem Gemisch von Renommisten und Hasenfuß dem Pedrillo einige Züge geliehen. Dann läuft die Reihe weiter über den ebenso dummen als leichtgläubigen Philister Buonafede des Credulo deluso, den steifleinenen Governatore der Somiglianza, den Blaustrumpf Cassandra der Filosofi immaginarj u. a. bis zu Figaro, dem gerissenen Hansdampf in allen Gassen und dem alten Gecken Bartolo im Barbiere. Vor allem aber sind ihm jene bei aller Skrupellosigkeit doch stets äußerst schwungvollen und verführerischen Kavaliersgestalten geglückt, die vom Cavaliere der Frascatana und dem Almaviva des Barbiere gerades Wegs auf den Mozart'schen Grafen und Don Giovanni hinführen; von seinen Kammerzofenfiguren ist bereits die Rede gewesen. Aber auch die verschiedenen burlesken Szenentypen haben bei Paisiello eine besonders drastische Ausgestaltung erfahren. Seine parodistischen Szenen gehören auch musikalisch zum Groteskesten, was die italienische Komik überhaupt aufzuweisen hat; auch die beliebten Prügel-, Duell-, Verkleidungsszenen und dergl. haben bei ihm einige Glanzstücke aufzuweisen. Mozart's halber mag endlich noch ein bestimmter Arientypus erwähnt werden, der, halb ad spectatores, sei es über die Männer oder die Weiber im allgemeinen herzieht. Mozart's Figaro bringt in seiner hierher gehörenden Arie Aprite un po' quegli occhj auf die Worte son rose spinose viermal folgendes Motiv:



Ganz dasselbe Motiv erscheint, nur in Adur, in Sandrinos Arie in Paisiello's Re Teodoro II 3 auf einen zwar nicht dem Wortlaut, aber dem Sinne nach gleichen Text. Hier liegt wohl ein beabsichtigtes Zitat vor, worauf auch der Umstand hindeutet, daß jenes Motiv bei Paisiello der Hauptgedanke, bei Mozart dagegen nur eine Episode ist.

Die Anfangssinfonien [1]) Paisiello's sind während seiner ersten Periode dreisätzig, später neigen sie mehr und mehr der Einsätzigkeit zu, ohne freilich die Dreisätzigkeit ganz aufzugeben. Im allgemeinen sind sie nach Form und Inhalt entschieden mannigfaltiger als die Piccinni'schen [2]). Schon früh zeigen sich französische Einflüsse am Werk; so leitet schon die Sinfonie des Idolo cinese unmittelbar in die erste Szene hinüber, die des Credulo deluso verfolgt in ihrem letzten, marschartigen, mit allerhand instrumentalen Überraschungen gewürzten Teil entschieden programmatische Ziele, und in einer weiteren Reihe (Finta maga, Amanti comici, Astuzie amorose) knüpfen die dritten Sätze, wie in der „Entführung", unmittelbar an die ersten an, so daß die langsamen Sätze nur Episodencharakter tragen [3]). In der Osteria del marecchiaro vertritt das Andantino zugleich die Stelle des Seitenthemas des ersten Satzes und wird demzufolge zwei Mal wiederholt, worauf das Schlußallegro beginnt.

[1]) Er nennt sie sehr häufig overtura, was ebenfalls auf französischen Einfluß hindeutet.

[2]) Jahrbuch Peters 1913, S. 41 f.

[3]) Diese in der Pariser opéra comique beliebte Form ist bald auch vom deutschen Singspiel übernommen worden. So bringt der von Mozart besonders geschätzte G. Benda in seinem „Holzhauer" als langsamen Mittelsatz bereits die Melodie der folgenden ersten Arie; wir haben also hier das unmittelbare formale Vorbild der Ouvertüre von Mozart's „Entführung" vor uns.

Die ersten Allegros sind meist locker gebaute Sonatensätze; in einzelnen früheren fehlen die zweiten Themen, seltener sogar die Durchführungen. Die zweiten Themen sind entweder Absenker der ersten, oder wie zumeist selbständig, alle aber weisen in der Regel jenes kurzatmige Gepräge auf, das wir nicht allein in Mozart's früheren Opern, z. B. noch in der Finta giardiniera, sondern auch in der vorklassischen Wiener Konzertsinfonie wiederfinden. Charakteristisch ist außerdem die Nachwirkung der alten Triobesetzung [1]). Die Durchführungen kennen die thematische Arbeit nur in der primitivsten Form; auch die Reprisen verlaufen nicht immer regelmäßig, sondern unterschlagen bald eines der Hauptthemen, bald führen sie ganz unerwartet neue Gedanken ein. In diesem Falle verfolgt Paisiello meist besondere programmatische Absichten, denn diese neuen Themen pflegen im Verlaufe der Oper wiederzukehren. In der Sinfonie der Astuzie z. B. erscheint in der Reprise ein kantables Oboenthema mit Begleitung der Geigen, das dann im 1. Finale bei den Worten „lire canore vogliamo sentir" wiederkehrt; sowohl die Idee, wie die Instrumentation weist auf die opéra comique hin [2]). Die Gedankenwelt dieser Allegros, auch in den einsätzigen Sinfonien, ist von Hause aus nichts weniger als originell, aber sie erfüllen mit ihrem munteren und flotten Wesen ihren Zweck. Das sequenzenartige Hinauftragen nichtssagender Motive wirkt noch lange nach [3]); andere schlagen den Ton der damaligen Gesellschaftsmusik an. Mit der Zeit aber werden die Bildungen individueller, vor allem kantabler, ja es erscheinen innerhalb der Themen ganz moderne, an Mozart gemahnende Stimmungsumschläge:

Amanti comici.



Die zweiten und dritten Sätze geben weder formell noch inhaltlich zu besonderen Bemerkungen Anlaß.

Aus dem Gesagten erhellt ohne Weiteres, was Mozart an Paisiello besonders anzog: einerseits die herzhaft naive, andererseits die schwungvolle und leidenschaftliche

1) Jahrbuch Peters, a. a. O.

2) Vgl. auch die Sinfonie des Duello comico, die später zur Frascatana verwandt wurde. Bei Piccinni ist dieser Brauch seltener, vgl. dessen Finta baronessa von 1767.

3) Die Ouvertüre des Barbiere bietet ein typisches Beispiel für ein Mannheimer Crescendo.

Seite seiner Kunst und vor allem sein Spiel mit wirkungsvollen Gegensätzen; technisch hatte ihm seine Orchesterbehandlung besonders viel zu sagen. Aber zum mindesten ebenso wichtig ist das, was er an Paisiello beiseite ließ, und dazu gehört gerade dessen Hauptstärke, nämlich die derbe und oft groteske Buffokarikatur. Hierin steht er ihm weit ferner als z. B. Rossini, der als der richtige, wenn auch ungleich geistvollere Fortsetzer Paisiello's erscheint. Am deutlichsten lehrt den Unterschied ein Vergleich der beiderseitigen Frauengestalten. In ernsten Situationen nähern sich diese bei Paisiello dem Stil der opera seria, in den komischen dagegen reden sie genau dieselbe übertreibende und karikierende Buffosprache wie ihre männlichen Genossen. Die Piccinni'schen Gestalten kennen dieses Schwanken zwischen den Extremen weit weniger, verfallen aber dafür leicht in ein anderes Modeübel, nämlich ins Übersentimentale. Mozart's Frauengestalten dagegen sind frei von allen diesen Mängeln, sie sind keine Masken mehr, sondern lebendige Individualitäten, die auch im Ausdruck ihrer Gefühle keinerlei Konvention irgend welcher Art mehr kennen. Und ebenso verhält es sich mit den männlichen Gestalten. Selbst die, bei denen, wie z. B. bei Leporello, die Abkunft von den alten italienischen Typen noch am deutlichsten ist, gehen in ihrer weiteren Entwicklung ganz andere Wege und haben vor allem auch innerhalb des ganzen Stückes eine ganz andere Mission zu erfüllen als ihre italienischen Ahnherrn. Nur Così fan tutte scheint eine Ausnahme zu machen. Aber dieses Werk stellt beileibe nicht einen Rückfall in die alte opera buffa dar, sondern bedeutet weit eher eine Ironisierung der ganzen Gattung durch einen Meister, der da mit überlegenem Humor die alten, von ihm längst überwundenen Gaukelbilder noch einmal heraufbeschwört. Auch in dieser Oper herrscht nicht das dröhnende Gelächter der italienischen Buffonisten, sondern das feine Lächeln des Ironikers, dem das Spiel mit dieser Schelmenwelt ein schalkhaftes Vergnügen bereitet.

Gerade der Vergleich mit Paisiello macht es besonders deutlich, wie weit Mozart trotz aller stilistischen Anlehnung innerlich von der italienischen opera buffa abgerückt ist. Er hat wohl ihre Bausteine ausgiebig benutzt, aber damit einen ganz anderen Neubau errichtet. Seine Dramatik hat es mit dem ewigen Reichtum des menschlichen Lebens zu tun, nicht mit der geistvollen Variierung bestimmter Charakter- und Situationstypen, die auf national-italienischem Boden erwachsen sind. Man bezeichnet Mozart neuerdings gerne als realistischen Künstler. Das ist er auch sicher gewesen, aber nicht im Sinne der Stürmer und Dränger, mit denen er seit Wyzewa-St. Foix mit Vorliebe zusammengespannt wird. Die waren Naturalisten, d. h. sie betrachteten nur das als Natur und Wirklichkeit, was die Zeitgenossen gerade am meisten beschäftigte, das Alltägliche, Aktuelle. Also einen recht kleinen Teil der Wirklichkeit. Mozart aber schildert nur Dinge und Menschen, die Wirklichkeitscharakter im höchsten Sinne tragen, d. h. zu allen Zeiten wahr und wirklich sind, und in diesem Sinne ist er allerdings der größte Realist gewesen, den die Oper je gehabt hat.

J. A. P. Schulz' „dänische" Oper

Von

Max Seiffert, Berlin

Im Oktober 1787 war J. A. P. Schulz in Kopenhagen eingetroffen, um das Amt als Hofkapellmeister anzutreten[1]). Zu seinen Obliegenheiten gehörte unter anderm, für die Geburtstagsfeier des Königs alljährlich eine neue Oper zu schreiben. Zweimal nahm Schulz den Anlauf, um dieser Verpflichtung nachzukommen: im Sommer 1788 erwartete er zu diesem Zwecke ein Textbuch des Dichters Thomas Thaarup, und im Sommer 1789 lag ihm der „Erik Eiegod" Jens Baggesen's vor. Beidemale gelangte jedoch Schulz nicht zum Ziel. Mit dem Textbuch Baggesen's aus Gründen, die aktenmäßig bereits klargestellt sind[2]). Ungeklärt sind dagegen bisher noch die Umstände, an denen die Zusammenarbeit mit Thaarup scheiterte; Schulz' jüngster Biograph geht jedenfalls mit zwei belanglosen Zeilen über sie hinweg, augenscheinlich, weil ihm die dänischen Archive keinen greifbaren Anhalt dafür boten. Diese Lücke soll im Folgenden ausgefüllt werden.

Der unlängst verstorbene Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung", Otto Leßmann, besaß ein 22 Folioseiten starkes Schreiben von Schulz' Hand, das aus dem Nachlaß des Generalmusikdirektors Wieprecht — bei seiner Frau, ihrer Kusine, verlebte Schulz' Tochter „Minchen" ihren Lebensabend — in seinen Besitz gelangt war. Er überließ es im April 1892 dem Verfasser zur Abschrift und Veröffentlichung, ohne daß dieser Gelegenheit gefunden hätte, davon geeigneten Gebrauch zu machen. Dies Schriftstück ist nun, nach den vielen Flüchtigkeiten, Verbesserungen und Randeinschaltungen zu urteilen, offenbar der Entwurf zu einem Rechtfertigungsschreiben gewesen, mit dem Schulz gewissen Anschuldigungen Thaarup's entgegentrat und dessen Reinschrift wohl der große Brand Kopenhagens vernichtete. Sein Inhalt wirft auf Thaarup's „Alfsol", — so sollte die Oper heißen — auf Schulz' Anschauungen über Opernkomposition und seinen menschlichen Charakter ein so bezeichnendes Licht, daß zur Ergänzung seines Lebensbildes der vollständige Abdruck jetzt ausreichend begründet erscheint.

---

[1]) Otto Rieß, „J. A. P. Schulz' Leben" in den Sammelbänden der IMG XV S. 229 ff.

[2]) a. a. O. S. 235 ff.

»Pro Memoria.

Meine Erklärung über das von dem Hrn. Thaarup bey der Direction eingelaufene Schreiben ist leicht gemacht. Ich darf nur erzählen, was vorgegangen, und was der Direction schon zum Theil bekannt ist.

Im Dezember des 1787ⁿ Jahres engagirte sich Hr. Th. in Sr. Excellenz des Herrn Oberhofmarschall Numsen und meiner Gegenwart eine Oper zu machen, die ich für den 29ᵉⁿ Januar 1789 in Musik setzen könnte; er habe dazu ein gutes Sujet, nur bäte er sich zur Bearbeitung deßelben hinlängliche Zeit aus. Es wurden ihm sechs Monate zugestanden, so, daß er im laufenden Juni-Monate des folgenden Jahres ganz mit seinem Stücke fertig seyn müßte. Er war hiemit so zufrieden, daß er versicherte: eine so lange Zeit wäre mehr, als er verlangte. Kurz darauf besuchte ich ihn, und wünschte, von dem Sujet näher unterrichtet zu seyn. Er gab mir eine sehr schön geschriebene Geschichte der Alfsol (dies war sein gewähltes Sujet) zu lesen. Ich laß sie, und fand das Sujet zu einer Oper fast zu tragisch, aber voller Leben und Intereße, und war überzeugt, daß solches, von einem geschickten Dichter bearbeitet, ein treffliches Singstück geben müßte. Bey einer zwoten Unterredung aber mit dem Hrn. Th. erfuhr ich, daß seine Absicht sey, daraus ein Drama in 5 Akten zu machen, worin nur das gesungen werden sollte, was eigentlich in der Geschichte selbst, als singbar, vorkömmt. Ich hatte nichts gegen eine solche Bearbeitung dieses Sujets einzuwenden; sie ist vielleicht die ihm am meisten angemeßene: ich konnte aber nicht umhin, ihm die mich[!] selbst sehr nahe liegende Anmerkung zu machen, daß, da ich mit diesem Stücke, als Componist öffentlich debütiren würde, man gewiß einen solchen Debüt zu mager für meine Kunst finden würde, und daß ich deshalb wünschte, eine förmliche Oper von ihm zu erhalten. Er sah die Richtigkeit dieser Anmerkung ein, und willigte in der [!] Erfüllung meines Wunsches um so lieber, da es ihm, nach seiner eigenen Bemerkung, weit leichter werden würde, aus diesem Sujet eine kürzere Oper in 3 Akten, als ein langes Drama in 5 Akten, zu verfertigen. Wir waren hierüber nun wieder ganz eins.

Einige Zeit nachher, nachdem die Direction von der Verbindung des Hrn. Th. unterrichtet war, wünschte sie, den Plan des Stücks von ihm zu erhalten, um so wol den Gang deßelben kennen zu lernen, als auch bey Zeiten auf die Dekorationen, Maschinerien, Kleidungen usw., die darin vorkommen würden, bedacht seyn zu können. Nur nach mühsamen Überredungskünsten gelang es mir, die Erfüllung dieses ganz natürlichen Verlangens der Direction zu erhalten. Mir selbst war um so viel mehr daran gelegen, weil ich von seinem Plane von ihm selbst, bis dahin, noch nichts bestimtes erfahren hatte, und bey dieser Gelegenheit mit einemmale von dem ganzen Stücke unterrichtet zu werden glaubte. Der Plan erschien endlich, aber wie? Er war in 5 Akten abgetheilt, statt daß unsre verabredete Oper, wie gewöhnlich, nur 3 Akte enthalten sollte; er war also noch der alte Plan seiner ersten Idee eines Drama; im übrigen enthielt er, wie solches allen Mitgliedern der Direction noch bekannt seyn wird, eine bloße trockene Angabe der in dem Stücke vorkommenden Decorationen: Von dem Gange des Stückes selbst war darin nicht die Rede. Indeßen erkannte die Direction doch daraus, daß in Absicht der Decorationen darin nichts Unausführbares vorkäme, und überließ nun die Bearbeitung des Stücks der weiteren Verabredung zwischen dem Hrn. Th. und mir.

Von der Zeit an habe ich keine Gelegenheit verabsäumt, ihn aufzusuchen, ihn zu bitten, ihn zu mahnen, ihn an unsere Oper zu erinnern. Ich erhielt dagegen von ihm Versicherungen über Versicherungen, daß er sein Versprechen gewiß halten werde, Vertröstungen über Vertröstungen, daß ich nicht besorgt seyn solle, ihm läge nichts näher am Herzen, als die Oper Alfsol, er wolle mir den und den Tag gewiß den ersten Akt abliefern, und kam der Tag, so erhielt ich statt des versprochenen Akts Ausflüchte über Ausflüchte, warum er nicht habe Wort halten können; ein neuer Termin wurde festgesetzt, der wiederum nicht von ihm gehalten wurde, und so wurde ich von ihm von Monat zu Monat, von Woche zu Woche, von einem Tage zum andern bis zum Anfang des Juni-Monats aufgezogen, ohne nur eine Scene, nur eine Arie oder Recitativ, ohne nur einen einzigen Vers von der Alfsol in Händen zu haben. Ich hätte doch erwarten sollen, daß, wenn der Text der Oper spätestens im Juni-Monate fertig seyn sollte, ich als der Componist desselben, eine Zeitlang vorher den ersten Akt, wenigstens einige Scenen deßelben von dem Dichter erhalten würde, um so mit ihm zugleich zu arbeiten, und zu rechter Zeit mit der Composition fertig zu werden. Aber nicht einmal der Plan der Oper wurde mir von ihm zu Theil.

Nun hielt ich mit meinen Anforderungen inne; denn ich sahe die Unmöglichkeit ein, daß aus diesem Stücke für den nächsten Königl. Geburtstag etwas werden könnte; und da ich glauben muste, daß Hr. Th. keine Oper für mich machen wolle, oder könne, so that ich darauf Verzicht, und überdachte nun, wie dieser Mangel so gut, als möglich, zu ersetzen wäre. Die Direction, die solches nicht weniger erwägte, proponirte mir nun eine Oper zur Composition, die sie im Manuscripte besaß, und das Werk eines sehr schätzbaren Mannes ist, in dem Falle, wenn Hr. Th. nicht fertig werden sollte. Ich fand nach Durchlesung desselben, daß dieses schöngeschriebene Stück in dem Zuschnitte seiner Scenen zu sehr die Form des Drama habe, das nicht gesungen wird, daß der recitativische Dialog für die Musik, die ohnehin schon eine dehnende Kunst ist, zu gedehnt sey, und zu sehr an Raisonnement gränze, daß für den Componisten eines so langen Stücks darin keine weitere Mannichfaltigkeit sey, als der Übergang vom Recitative zur Arie, und von der Arie zum Recitative. Aus diesen Gründen lehnte ich die Composition dieses Stücks von mir ab.

Der Juni-Monat gieng nun zu Ende, und Hr. Th. wurde vor die Direction beschieden, um seine Oper abzuliefern. Er erschien, und brachte — zwey Scenen des ersten Akts. Die Direction war gütig genug, ihm ihren Verdruß über ihre betrogene Erwartung nicht empfinden zu laßen, sondern beschloß, eine von mir über französische Worte in Musik gesetzte Oper, la Reine de Golconde, für den nächsten 29ⁿ Januar zu wählen, sie sogar durch den nemlichen Hrn. Th. übersetzen zu laßen, und ihn zur Vollendung seines angefangenen Stücks schriftlich zu engagiren, deßen Aufführung alsdann für das darauf folgende Jahr festgesetzt bleiben sollte. Er verband sich schriftlich, den 1ⁿ Akt deßelben Ende Januars 1789, und die zwey folgenden Akte im Laufe des folgenden Februars abzuliefern, mit der hinzugefügten Clausel, daß wenn er in diesen Terminen seinen Verbindungen nicht nachkäme, die Direction an sein Stück nicht länger gebunden sey.

Während dieser Zeit lernte ich den Hrn. Th. bey der Übersetzung der Aline als einen Mann von Kopf kennen, dem seine Sprache zu Gebote steht. Wer da glaubt, daß diese Übersetzung nach allen den Foderungen, die ich an den Übersetzer machte, und denen Hr. Th. fast durchgehends ein Genüge gethan, ein leichtes Werk gewesen sey, irrt sich sehr. Es war zu gütig von ihm, in der Vorrede seiner Übersetzung meiner Leitung dabey zu erwähnen. Ich bin noch zu sehr ein Uneingeweihter seiner Sprache, als daß meine Leitung in etwas mehrem hätte bestehen können, als blos ihn in meiner Musik die musikalischen Accente der unprosodischen französischen Worte fühlbar zu machen. Indeßen lernte ich ihn von der andern Seite auch hiebey wiederum als einen Mann kennen, der nicht von Wort ist; denn nur durch mein Betreiben wurde die Übersetzung, wenn gleich nicht zur schriftlich festgesetzten Zeit, doch noch zur rechten Zeit fertig.

Die Direction selbst war nun durch die Erfahrung überzeugt, wie wenig auf des Hrn. Th. Versprechungen zu rechnen sey, und um nicht durch ihn zum zweitenmale in eine ähnliche Verlegenheit gesetzt zu werden, wurde mir von derselben zu eben der Zeit, als der Contract mit dem Hrn. Th. gemacht wurde, einmüthig aufgetragen, unter der Hand den Hrn. Baggesen, deßen Holger Danske ihn als einen Dichter ankündigte, der für die lyrische Bühne Ader hat, zu engagiren, ebenfalls eine große Oper auszuarbeiten, doch mit der Bedingung, daß, wenn Hr. Th. zur versprochenen Zeit mit der seinigen fertig würde, diese vorgehen, und seine, des Hrn. Baggesen, bis auf das folgende Jahr ausgesetzt bleiben sollte. Ich bitte die Direction sich zu erinnern, daß dieser mir gegebene Auftrag protocollirt ist. Hr. B. der damals mit andern Arbeiten beschäftiget war, versprach hierüber nichts gewisses, schlug es aber auch nicht aus und war übrigens mit der Bedingungs-Clausel ganz zufrieden, wovon ich in der nächsten Directions-Versammlung mündlichen Bericht abstattete.

Nun fängt eine neue Epoche abermaliger Erwartungen von meiner Seite, und Verzögerungen von Seiten des Hrn. Th. an. Was kann es nützen, hierüber weitläuftig ins Detail zu gehen? Kurz, der Januar kam heran, ohne daß ich von der Alfsol mehr erfuhr, als vorher. Bey den häufigen Proben der Aline, die im Januar gehalten wurden, hatte ich Gelegenheit, den Hrn. Th. verschiedene male zu sehen, und ihn zu erinnern, daß der Termin der Ablieferung des 1ⁿ Akts seiner Oper herannahe; er hatte beständig eine von seinen vertröstenden und versprechenden kurzen Antworten bereit, die ich so gewohnt worden bin, daß ich zuletzt gar nichts mehr dabey dachte: aber ich mußte mich damit begnügen. Natürlich konnte ich doch erwarten, daß der Dichter, der sich mit dem Componisten verbindet, um ein lyrisches Stück auf die Bühne zu bringen, einen Drang in sich fühlen würde, mit ihm über die Bearbeitung deßelben zu sprechen, ihm den Plan

zu detailliren, ihm zu zeigen, was er fertig habe, und seine Meynung darüber zu vernehmen. Nichts von allen dem während dieser ganzen Zeit, in welcher der 1e Akt schon fertig seyn sollte. Zweifel und Unruhe bemächtigten sich meiner. Ich konnte nicht ohne Grauen daran denken, daß ich durch die bloße Nachläßigkeit oder das Unvermögen eines Mannes, dem die Direction mit ihrem Vertrauen beehrte, vielleicht zum zweytenmale aufgezogen werden könnte. Da ich bey diesem Gedanken meine Künstler=Ehre in Gefahr glaubte, so suchte ich den Hrn. Baggesen auf, und drang auf das flehentlichste in ihn, er möchte bey so bewandten Umständen, als ein Freund für mich bedacht seyn, meine Noth zu Herzen nehmen, und auf eine Oper für mich denken.

Wenn hiebey Cabale, ein Wort, das ich jetzt so oft hören muß, gewesen ist, so gestehe ich, daß nur ich allein die Cabale gespielt habe, ob ich gleich bisher das Wort nur dem Namen nach gekannt habe. In allen Verhältnissen meines ganzen Lebens habe ich so wenig vermerkt, daß Cabalen gegen mich gespielt wären, als ich gegen andre gespielt hätte. Diese war wenigstens eine durch die Direction selbst authorisirte Cabale.

Hr. Baggesen war so weit davon entfernt, Cabale gegen den Hrn. Th. zu machen, daß er mich [!] vielmehr auf alle Weise meine Furcht und Zweifel in Absicht der Alfsol zu benehmen suchte. Nur auf sein Zureden ließ ich mich [!] gefallen, den ersten Termin des Hrn. Th. bis Ende Februars auszudehnen. „Sollten Sie alsdann noch nichts von dem Hrn. Th. erhalten haben", setzte er hinzu, „so verspreche ich, Sie nicht im Stiche zu laßen. Ich werde nun auf ein gutes Süjet denken; aber Sie müßen mir Ihre Hand darauf geben, daß Sie, wenn mein Stück fertig ist, und Sie es componirbar finden, es als ein Geschenk von meiner Freundschaft annehmen, indem ich Ihnen überlaße, welchen Gebrauch Sie davon machen wollen oder können." Ich verstand und bewunderte die Delicateße des Hrn. B. der auch nicht auf die entfernteste Weise den Anschein haben wollte, als ob er dem Hrn. Th. im Wege [!] käme.

Ich versprach gern alles, und war in so fern beruhigt, als ich nun auf eine oder die andre Weise sicher auf ein Stück Rechnung machen könnte, und nur der einzige unangenehme Fall für mich dabey statt fände, daß ich den Text zu einer Oper nun leicht um ein paar Monate später erhalten dürfte, als mir solches von der Direction bewilligt worden ist. Indeßen wollte ich diese Aufopferung meiner Zeit und Erholung im Sommer mir dieses Jahr gerne gefallen laßen.

In dieser Beruhigung erwartete ich nun vollends den Ausgang des Januars. Er ging vorüber; und Hr. Th. hatte nichts für mich fertig. Ich wurde um diese Zeit krank, und verschiedenemale von dem Hrn. Th. besucht. Jedesmal erinnerte ich ihn an unsre Sache; er hatte jedesmal die nemlichen Ausflüchte. Es ist für mich zu klein und für andere zu langweilig, zu wiederholen, wie oft er mich versicherte, der erste Akt sey so gut, als fertig, und wie er mich [!] ihn nächstens abliefern wolle, ohne daß er Wort hielt. Kurz, auch der Februar gieng zu Ende, ohne daß ich einen Schritt weiter mit ihm war, als das ganze Jahr vorher.

Jeder andre, an meiner Stelle, würde seinen Entschluß kurz gefaßt, und sich, da Hr. Th. so wenig Wort hielt, schon längst von ihm getrennt haben. Was konnte mich denn so standhaft an ihn [!] festhalten? Zwey oder dreyerley Betrachtungen. Die erste: Th. ist ein Mann von schätzbaren Talenten, den ich liebgewonnen hatte; mit einem solchen Mann möchte ich nicht gern ohne die höchste Not brechen, welches doch wahrscheinlich nach einer so gewaltsamen Trennung erfolgt seyn würde. Die zweyte: Th. hat viele Freunde, die um alles wußten, deren Vorwürfe er sich aussetzen möchte, wenn durch seine Schuld zum zweytenmale nichts aus der Oper Alfsol geworden wäre, wovon schon ein Jahr vorher die Rede gewesen war. Noch ein dritter Grund war bey mir sehr überwiegend: Th. ist nicht reich: soll er dadurch, daß ich halsstarrig auf mein Recht bestehe, einer kleinen Einnahme entbehren, worauf er vielleicht schon gerechnet haben kann? Mein Entschluß war daher fest geblieben, den ganzen Februar noch abzuwarten, ob ich gleich eigentlich hiezu kein förmliches Recht hatte; denn nur die Direction, mit welcher er contrahiret hatte, konnte ihm die Verlängerung der Termine zugestehen. Indeßen war ich überzeugt, daß sie hierüber [nicht] pointilliren würde, da nur ich hauptsächlich dabey zu gewinnen oder zu verlieren hatte.

Während dieser Zeit, es war nach einer der ersten Vorstellungen der Aline, kam Hr. Baggesen, dem [!] die Aufführung dieser Oper mit einemmale ganz zum Theaterdichter begeistert hatte zu mir in meiner Krankheit, und erzählte mir, daß er seitdem Nacht und Tag nichts als Oper und Theater in Gedanken hätte, daß er auf ein Süjet aus der Nordischen Geschichte gefallen sey, wovon er schon einen von Scene zu Scene detaillirten Plan entworfen habe, den er mitbrächte, um

meine Meynung darüber zu erfahren. Die Überschrift war: Erik Eiegod, oder die Einnahme von Julin. Ich erkannte schon in dem Plane, der so ganz nach meinem Sinne war, den Dichter, der von seinem Süjet begeistert ist, der gleich in der ersten Scene den Zuhörer mitten in die Handlung führt, und im Verfolg des Stücks alles unter die Füße tritt, was nicht Leben und Wärme athmet, der die Bedürfnisse der Exposition in Handlung und Empfindung zu verwandeln versteht, und der dem Componisten Charaktere und Situationen zubereitet, die für die Musik geschaffen sind. Ich bat ihn, er möchte nach diesem Plane das Stück ausarbeiten, und es mir, unsrer Verabredung gemäß, übergeben. Er brachte mir einige Tage darauf ein paar Scenen des Anfangs, die meiner Erwartung völlig entsprachen, dann wieder etwas, und wieder etwas, und in der Mitte des Februars war der erste Akt fertig. Er übergab ihn mir mit Zurückführung auf unser in Absicht des Hrn. Th. gemachten Bundes [!], und wünschte, daß, wenn es dahin käme, daß ich sein Stück in Arbeit nehmen müßte, ich doch vorher dem Hrn. Th. davon preveniren und ihm bedeuten möchte, wie wenig Er, Baggesen, gewillet gewesen sey, ihm in den Weg zu kommen.

Da nun bis Ende Februars Hr. Th. mich von einem Tage zum andern aufgehalten hatte, und für mich keine Zeit mehr zu verlieren war, wenn ich selbst bey meiner Arbeit mich nicht übereilen sollte, so mußte ich nun Ernst gebrauchen. Ich beklagte mich demnach am Freytage, den 27ⁿ Febr. in der Directions-Versamlung bitterlich über den Hrn. Th., der mich nun wiederum einen ganzen Monat hätte verlieren laßen, und erwähnte nun zum erstenmale daselbst der Baggesenschen Oper, wovon der erste Akt fertig wäre, und die, da ich mich nun an den Hrn. Th. nicht länger für gebunden hielt, nach dem Willen der Direction den Mangel des seinigen ersetzen, und nun das erste Stück seyn würde, das ich für das hiesige Theater in Musik zu setzen hätte.

Hierüber wurde, weil eben an diesem Tage manche andre Sachen von Wichtigkeit abgemacht werden mußten, zwar kein förmlicher Entschluß von der Direction genommen, indeßen bezeigte jedermann seinen gerechten Unwillen über des Hrn. Th. Unthätigkeit und Unstatthaftigkeit in Erfüllung seiner Verbindungen. Selbst der Hr. Ober-Auditör Rosenstand, der es doch gewiß gut mit dem Hrn. Th. meynt, verbarg darüber seinen Unwillen so wenig, daß er grade heraus sagte, daß, da der Dichter seine Verbindung so wenig erfüllt habe, weder die Direction, noch ich, an ihn in Absicht seiner Alfsol mehr gebunden sey; doch, fügte er hinzu, möchte ich, wenn es mir möglich wäre, ihm, den Hrn. Th., noch eine kleine Zeit zugeben.

Ich glaubte mich nun überzeugt, daß die Direction sich von ihren Verbindungen mit dem Hrn. Th. frey hielt, (wenigstens war sie es nach Recht und Billigkeit) und daß es einzig und allein von mir abhieng, ob ich noch eine Zeitlang die Ablieferung seiner Alfsol erwarten wolle, oder nicht. Ich überlegte nun nicht länger, sondern entschloß mich kurz und gut zur Bearbeitung der Baggensenschen Oper. Ich hatte den ersten Akt davon vollendet in Händen; von Th. hatte ich nichts, und war ungewiß, je etwas von ihm zu erhalten. Baggesens Oper war nach meinem Sinne; Th. konnte mir vielleicht eine eben so gute, vielleicht eine beßre, vielleicht aber auch eine schlechtre liefern. Was war hier lange zu überlegen, dem gewißen Guten dem [!] ungewißen Beßren oder Schlechtren vorzuziehen? Mein Entschluß war demnach gefaßt, und ich nahm mir vor, solches dem Hrn. Th. selbst schriftlich bekannt zu machen.

Aber an dem nemlichen Tage, des Abends nach der Vorstellung der Aline, verlangte Hr. Th. eine Unterredung mit mir auf dem Theater. Ich konnte es nicht unterlaßen, mich gegen ihn mit Bitterkeit über sein Verfahren mit mir zu beklagen, und machte ihm nun gerade heraus bekannt, unter welchen Bedingungen B. eine Oper für mich gemacht habe, zu welcher er durch mich von der Direction selbst, im Fall Er, Hr. Th., nicht Wort hielte, aufgefodert worden sey; daß ich den ersten Akt davon in Händen habe, und die beyden folgenden gewiß nächstens erhalten würde; und daß ich nun beschloßen habe, solche für den nächstkommenden Königl. Geburtstag in Musik zu setzen. Hr. Th. benahm sich bey dieser Nachricht würklich so gutmüthig, gestand seine Versehen so offenherzig, versprach aufs neue so ehrlich, und sprach mir von dem Nachtheile, den dieser Ausgang unsrer Sache ihn [!] bey allen seinen Freunden und Bekannten thun könnte, mit so weniger Zurückhaltung, daß ich aufs neue in meinem Entschluße wieder wankend gemacht wurde. Er sagte mir: sein erster Akt sey fertig, er sey nur noch nicht ins Reine geschrieben; das könne in etlichen Stunden geschehen; er wolle mir solchen den nächstkommenden Sonntag bringen. Kurz, unsre Unterredung beschloß damit, daß wir aufs neue und zum letztenmale drey Termine festsetzten, in welchen ich zu dem endlichen Besitze der unendlichen Alfsol gelangen sollte. Der nächste Sonntag

war zur Ablieferung des ersten Akts; der kommende Mittwoch zur Einhändigung des umständlichen Plans vom 2n und 3n Akt, (denn ich war noch immer so unwißend über den Plan seines Stücks, daß ich — doch davon hernach), und der laufende Märzmonat sollte der Termin der Ablieferung der beyden letzten fertigen Akte seyn. Er verlangte von mir, daß, wenn er diese 3 Termine genau erfüllte, ich seine [!] Arbeit vor der Baggensenschen den Vorzug geben sollte. Ich versprach ihm solches mit einem Handschlag, setzte aber hinzu, wie sich ohnehin von selbst versteht, daß das Werk auch acceptabel seyn müßte; denn ein fertiges Werk ist darum noch kein vollendetes Werk. Und so schieden wir sehr freundschaftlich.

Hr. Baggensen, der den nemlichen Abend ebenfalls auf dem Theater war, und unsre Unterredung von ferne gesehen hatte, blieb, weil er leicht rathen konnte, wovon die Rede wäre, um beym Weggehen den Erfolg derselben von mir zu erfahren. Ich sagte ihm gradehin, was aufs neue zwischen dem Hrn. Th. und mir beschloßen sey. Ich gestehe, ich erwartete, daß Hr. B., dem ich etliche Stunden vorher gesprochen und ihm gesagt hatte, daß es bey mir nun ganz ausgemacht sey, daß ich den Erik Eiegod in Musik setzen würde, nun wenigstens einige unzufriedene Worte gegen mich über die plötzliche Umänderung meines Entschlußes fallen laßen würde. Grade das Gegenteil: er war damit höchst zufrieden; sein Ton und Ausdruck bewiesen es. Er versicherte mich, daß er bey dieser Nachricht mehr Ruhe und Freude empfände, als bey der ihm zuvor gegebenen, weil es ihm Unruhe gemacht haben würde, daß Hr. Th. doch immer noch hätte glauben können, er habe ihm im [!] Wege kommen oder verdrängen wollen. Er setzte hinzu, daß er nun mit weit mehr Lust, Zufriedenheit und Musse an der Vollendung seines Erik Eiegod arbeiten würde, als er es vorher würde gekonnt haben. Ich gewann den Hrn. B. dieses guten Zuges wegen noch lieber, als ich ihn vorher schon liebgewonnen hatte, und wurde von diesem Augenblicke an sein wahrer und wärmster Freund.

Die Herren, die allenthalben Cabale finden, mögen mir doch erklären, welche böse Absicht Hr. B. und ich in diesem Augenblicke gehabt haben. Doch vielleicht wird man das alles nicht glauben, oder gar das Gegenteil glauben. Meine Sache ist aber nicht, hier zu untersuchen, was geglaubt oder nicht geglaubt wird, sondern zu erzählen, was geschehen ist.

Ich will sogar erzählen, was ich gedacht habe, und was in dieser Sache gewißermaßen gegen mich zeugen könnte. Ich dacht nemlich: daß ich von dem Hrn. Th. keine gute Oper zu erwarten hätte. Man verstehe mich; ich gebe mir nicht das Ansehen, hier als ein Aristarch zu sprechen, sondern ich spreche als Musikus, und verstehe unter einer guten Oper solche, die musikalisch ist, nemlich ein lyrisches Drama, das durch die Musik gewinnt, das heißt durch gute Musik: manches gute Drama kann durch gute Musik verlieren; ein solches Drama ist entweder nicht Oper, oder wenigstens keine gute Oper. Der Grund, warum ich so von dem Hrn. Th. dachte, lag darin, daß ich in allem, was mir von ihm, selbst von einigen fertigen Stellen der Alfsol, bekannt geworden war, mehr einen starken, kraftvollen, kritischen Dichter bemerkt hatte, als einen Dichter, dem die Sprache der Empfindung zu Gebote stünde, die nur die einzig wahre und gute Sprache der Oper ist.

Ich dachte ferner: daß ungeachtet seines abermaligen Versprechens die Oper Alfsol entweder doch nicht im März, oder doch als ein sehr unvollendetes Stück fertig werden würde. Hiezu hatte ich nun wieder gute Gründe. Ich war nemlich einige Zeit vor unsrer letzten Unterredung bey ihm gewesen, um doch endlich etwas von Alfsol zu erfahren. Nachdem er mir einige einzelne fertige Stellen aus einzelnen Scenen des ersten Akts vorgelesen hatte, die ich, weil ich von dem Zusammenhange derselben nicht unterrichtet war, nur dunkel faßte, bat ich ihn, er möchte mir doch endlich einmal seinen Plan des ganzen Stücks detailliren. Dies geschah denn auch, und zwar mündlich, weil er, wie er sagte, den Plan im Kopfe habe. Aber ich bemerkte bald, wie ungewiß er darin noch mit sich selber war. Dies erhellet auch daraus sehr deutlich, daß er mich [!] etliche Tage nachher sagte: er sähe sich genöthiget, dem Stücke 4 Akte zu geben; wovon doch nie vorher die Rede gewesen war. Bey unsrer letzten Unterredung aber auf dem Theater erklärte er mir wieder, daß es doch bey 3 Akten sein Bewenden behalten würde, fügte aber die Frage hinzu, ob ich es lieber hätte, daß die drey Hauptpersonen des Stücks, die nach der Geschichte ums Leben kommen, in dem Stücke selbst am Leben blieben, um solches frölich zu beschließen? worauf ich blos erwiderte, daß er ja am besten wißen müße, wie er seinen Plan angelegt habe. Ich überlaße einen [!] jeden, der sich einen Augenblick in meine Stelle setzen will, zu urtheilen, welches

Zutrauen ich zu einem Werke faßen konnte, das noch von allen Seiten in so weitem Felde war, worauf Hr. Th. schon so lange Zeit zugebracht hatte, und das nun binnen einem Monate vollendet dastehn sollte. Entweder ist die Verfertigung einer Oper etwas so leichtes, das in kurzer Zeit gemacht ist: und dann war es unverzeihlich von dem Hrn. Th., sie nicht schon längst abgeliefert zu haben, und die Direction und mich so lange in Verlegenheit zu laßen; oder es ist ein schweres Kunstwerk, das Zeit und Überlegung erfodert: in diesem Falle konnte ich, da Hr. Th. in so langer Zeit nur so wenig davon gemacht hatte, und selbst noch nicht mit dem Plane einig war, wol schwerlich erwarten, es in vier Wochen vollendet von ihm zu erhalten. Und so wars. Ich erhielt, seinem Versprechen gemäß, den ersten Akt ins Reine geschrieben, am Sonntage, den 1ⁿ März, mit einem französischen Handbillet, worin Hr. Th. mich bat en ami, ihn Niemanden à qui que ce soit zu zeigen. Die Ursache war leicht zu errathen: weil er ihn nicht für vollendet hielt. Ich laß ihn, und fand, was ich erwartet hatte. Die Direction mag über den Gang des ersten Akts dieser Oper selbst urteilen.

Die erste Scene stellte eine bey einem Nordischen Tempel geheiligte Gegend vor. Ein Priester-Chor tritt auf, der nach vollendetem Gesang ruhig wieder abgeht. Hier hätte der erste Akt schon wieder schließen können, denn die zwote Scene hat mit der vorhergehenden weiter keinen Zusammenhang, als die unveränderte Decoration. Nun tritt Alfsol, die Hauptperson des Stücks, auf, allein, ohne alle Vorbereitung, wodurch sie dem Zuhörer hätte intereßant gemacht werden können, aber auch ohne etwas zu sagen, wodurch sie sich ihm intereßant machte, denn sie besingt — die Liebe zum Vaterlande: kaltes Sujet in dem Munde eines jungen Frauenzimmers. Sie wird in ihrem Nachdenken, ohne daß man von ihr genau erfährt, was sie eigentlich auf dem Herzen habe, von ihrem Bruder unterbrochen. Die dritte Scene besteht demnach aus einer Unterredung zwischen Bruder und Schwester: kann man in einer Oper zwey kältere Personnagen auf der Bühne sehen? Und dieser Bruder, was hat er intereßantes vorzubringen? er sucht seine Schwester für seinen Freund Harald, der sie liebt, zur Gegenliebe zu bewegen. Beßer wärs doch, daß Harald selbst sich darum bewürbe; aber der Bruder will erst von der Schwester erfahren, ob sein Besuch ihr nicht unangenehm seyn würde. In dieser Scene erfährt man nun, daß Alfsol sich mit ihrem Bruder bey diesem Nordischen Tempel aufhält, um das Orakel über ihr künftiges Schicksal zu befragen. Der Bruder verläßt sie, um seinen Freund selbst zu holen. Alfsol, wieder allein in der vierten Scene, äußert in einem zweiten Monolog einige Unruhe über den nahen Besuch Haralds. In der 5ⁿ Scene kömmt ihr Bruder in Begleitung des Harald wieder, der sich nun selbst um Alfsols Liebe bewirbt, aber weder Ja noch Nein erhält, weil alles von dem bevorstehenden Orakelspruche abhängen wird. Alfsol wird von einem ihrer Mädchen abgerufen, um in den Tempel zu gehen, wo alles zur Orakel-Ceremonie fertig ist. Ihr Bruder und Harald bleiben in der 6ⁿ Scene, die eine lange Freundschafts-Scene ist, allein, und schwören in einem Duett sich ewige Freundschaft. Heißen das Opern-Scenen, die gesungen werden sollen? Ist hier der geringste theatralische Effekt? Wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers hier im mindesten gespannt, oder unterhalten? Muß er nicht vielmehr, wenn das Dehnende der Musik hinzukömmt, er mag wollen oder nicht, gähnen und einschlafen? — Die Decoration verwandelt sich nun in dem [!] Inneren des Tempels, worin die Orakel-Ceremonie vor sich geht, und der dunkle Spruch über Alfsols künftiges Schicksal vernommen wird. Mit dieser 7ⁿ Scene, die die einzige des ersten Akts von Effekt ist, obgleich Hr. Th. bey weitem nicht den Nutzen daraus gezogen hat, den der Verfasser der Alceste aus einer ganz ähnlichen Scene zu ziehen wußte, wird der erste Akt beschloßen.

Hr. Th. hatte mir immer gesagt, daß das Sujet der Alfsol voller Incidens sey, und daß daher der erste Akt, wegen der Exposition derselben, ihm der schwerste würde. Aber ich frage einen jeden, was denn hier eigentlich exponirt ist? Nichts, was nicht mit weit mehr Leben in zwey Scenen hätte exponirt, ja ich möchte fast behaupten, ohne alle Exposition hätte vorausgesetzt werden können; denn das wenige, was der Zuhörer davon wißen müßte, konnte ihm im Verfolge der Handlung, und durch die Handlung selbst, beyläufig bekannt werden, da außer der Orakel-Scene alle vorhergehenden von gar keinem Belange, noch Intereße, für ihn sind. Über die Kälte der Situationen will ich nichts weiter sagen; jedweder erkennt solche von selbst. Übrigens gestehe ich gern, in dem Dialog des Hrn. Th. manche schöngesagte Stellen, tönende Verse, eine kräftige Sprache, leichte Versification u. dgl. bemerkt zu haben; alles das konnte man von einem Manne, wie Hr. Th., erwarten. Aber das sind bey weitem nicht die Haupteigenschaften einer guten Oper;

sondern Wärme und Leben der Empfindung und Handlung, theatralischer Effekt, Situationen, die Aufmerksamkeit verdienen, und wobey eben so wol, als in jedem andern Drama, Regelmäßigkeit der Handlung zum Grunde liegen muß, eine Sprache, die nur durch die musikalische Declamation ihre volleste Kraft erhält; und solche Situationen, deren höchste Würkung nur durch die vereinte Gewalt der Instrumental- und Vocal-Musik mit der Poesie erhalten wird; die folglich immer nur in Rücksicht auf die begleitende Musik von dem Dichter geschaffen sind, und die ohne Musik entweder unausführbar bleiben, oder doch allen Reitz verlieren würden. Das sind die Haupteigenschaften einer guten Oper: dadurch wird sie zu einem für sich bestehenden Kunstwerke, das, sowie das Trauerspiel und jedes andere Kunstwerk für den Dichter so wol als für den Componisten, seine in der Natur seines Wesens gegründete Regeln, Grundsätze, seine Critik, und ganz gewiß seine großen Schwierigkeiten hat; das eben deswegen eine Klippe ist, woran so manche große Dichter und Componisten, die sich einbildeten, jedes Drama, das gesungen würde, sey eine Oper, gescheitert und das Publikum eingeschläfert haben; das aber mit den erwähnten Eigenschaften, so bald solche von den vereinten Künstlern einen gewißen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, ein Werk des Geistes und des Geschmackes ist, das den ersten Rang unter dramatischen Kunstwerken behauptet, dessen Würkung auf Ohr und Herz noch kein Publikum hat widerstehen können, und das eben deswegen weit über die Angriffe einzelner Raisonneurs erhaben ist, die weder Gefühl, noch den geringsten Begriff von der Sache haben.

Von diesen Eigenschaften war in dem ersten Akt der Alfsol des Hrn. Th. fast keine Spur zu finden. Nun einen solchen Akt in Musik zu setzen, und damit als Componist zu debütiren, ist mehr, als ich über mich erhalten kann. Ich konnte und mochte nicht daran denken, und überlegte nun, was für mich zu thun sey, um mit guter Art davon abzukommen.

Hr. Th. brachte mir nun auch versprochenermaßen den Plan des 2ⁿ und 3ⁿ Akts. Ich erschrak bei Erblickung von 17 Scenen zum 2ⁿ Akt. Hr. Th. hatte zwar dabey angemerkt, daß solche nicht lang seyn würden; bey näherer Untersuchung fand ich doch, daß viele Scenen, die zwar nur kurze Überschriften hatten, als z. B. Sie berathschlagen sich, was zu thun sey nicht kurz sein konnten. Dem sey aber, wie ihm wolle, da einmal der Zuschnitt des 1ⁿ Akts verfehlt war, so konnte mir der Plan zu den folgenden Akten, die auf diesem gebaut waren, nichts nützen. Ich ersah daraus blos die Bekräftigung meiner Muthmaßung, daß Hr. Th. wol zum Dichter, aber nicht zum Operndichter gebohren seyn möge.

Nun einem Manne, wie dem Hrn. Th. ins Gesicht zu sagen, daß seine Arbeit nicht so sey, wie man es wünsche, ohne daß er es so aufnehme, als wenn man ihn [!] überhaupt alle Geschicklichkeit abspräche, schien mir sehr schwer zu seyn; und doch würde ich mich vielleicht darüber hinweggesetzt haben, (denn es ist ja keine Schande, keine gute Oper machen zu können, wenn man sonstige Verdienste hat) wenn mir die Bewegungsgründe, die ich oben schon angeführt habe, nicht beständig vorgeschwebt und mich ermuntert hätten, hierin mit aller möglichen Behutsamkeit und Delicateße zu verfahren. Ich teilte ihm nun einige Bedenken über diese oder jene Stelle mit, worin er mir Beyfall gab, und sie zu ändern versprach. Ich wurde nun dreister, und sagte ihm, daß ich befürchtete, der ganze Akt wäre kalt. Er gestand das ebenfalls selbst, setzte aber hinzu, er wüßte solches wegen der Exposition nicht gut abzuändern; indeßen möchte ich nur alles wohl überlegen, und ihm meine Ideen mittheilen, er wolle gern alles so verändern und bearbeiten, wie ich es wünsche. Und so verließ er mich.

Ich war nun in der größten Verlegenheit. Man kann in Werken der Kunst leicht finden, was nicht befriedigend ist, und was verändert werden müßte; es ist aber äußerst schwer, anzugeben wie solches verändert werden müßte. Könnte ich das bey der Operndichterey, so wäre ich auch selbst Dichter, und brauchte blos einen dänischen Übersetzer oder Bearbeiter meiner eignen Ideen. Und bey dieser Oper war ja die ganze Anlage zu verändern; es würde auf die Art ein ganz neues Werk werden müßen: dann fiengen wir wieder da an, wo Hr. Th. schon vor einem Jahre war; wann hätte ich nun wieder das Ende seiner Arbeit erwarten sollen? Es ist wahr, wenn ich unredlich hätte handeln wollen, so hätte ich es darauf ankommen laßen können, ob er in dem Laufe des Märzmonats bey allen Veränderungen und Umarbeitungen mit dem ganzen Stücke hätte fertig werden können. Länger war ich ja doch aufs allerhöchste nicht an ihn gebunden. Aber das war unmöglich zu erwarten, wenn er den ganzen Plan aufgeben, neu erdenken und den 1ⁿ fertigen Akt verwerfen sollte. Folglich mußte ich diese unnütze [!] Verschwendung seiner Zeit und Arbeit zu-

vorzukommen, und ihm einen größeren Verdruß zu ersparen suchen. Ich hätte auch auf eine andre Art leicht aus diesem Gedränge, worin ich mit dem Hrn. Th. gerathen war, kommen können, wenn ich sein Manuscript genommen, es der Direction vorgelegt, meine Gründe gegen die Composition deßelben angegeben, und es ihrer Entscheidung überlassen hätte, auf welche Art sie sich mit dem Hrn. Th. aus einander setzen wolle. Hiezu hatte er mich [!] aber eines Theils selbst die Hände gebunden, indem er von mir verlangt hatte, es keinem Menschen à qui que ce soit zu zeigen. Andern Theils wünschte ich auch aus Achtung für den Hrn. Th., daß es nicht bekannt werden möge, wie wenig er in diesem Werke Anlage zu einem Operndichter verrathen habe. Ich wünschte ferner, daß er seine Zeit und Arbeit nicht umsonst verloren haben möge. Und so gerieth ich auf den Einfall, ihm einen Brief zu schreiben, worin ich das Süjet Alsol als zur Oper ganz untauglich finden, und ihn dann bitten wollte, die Idee, daraus eine Oper zu machen, fahren zu laßen, sondern vielmehr daraus ein Drama nach seiner ersten Idee, die würklich seine Lieblingsidee gewesen war, zu machen, indem ich mich aufrichtig erbőte, alle musikalische Scenen darin mit dem grősten Vergnügen zu bearbeiten: dadurch, glaubte ich, würde er sich bey allen seinen Freunden über die Nichtvollendung der Oper rechtfertigen können, und dagegen ein gutes vollendetes Drama liefern, das ihm Ehre und Schadloshaltung für die bey der angefangenen Arbeit verlohrne Zeit einbringen würde. Delicater, glaube ich, kann man sich in einer solchen Lage der Sachen nicht nehmen; ich schmeichelte mich so gar, daß Hr. Th. meine Delicateße vielleicht bemerken, und mich [!] in seinem Herzen dafür Dank sagen würde.

Ich hatte das Glück, ihn [!] noch vor Anfertigung dieses Briefes zu begegnen, und nahm mir die Freyheit, ihm den Inhalt deßelben mündlich zu sagen. Entweder hat er sich verstellt, oder ich habe mich sehr geirret, aber mein Leben hätte ich darauf verwetten wollen, daß er meine Rede so aufgenommen hätte, als ich es nur immer wünschen konnte. Wir schieden, wie die besten Freunde, aus einander, und ich versprach, ihm des folgenden Tages alles, was ich von ihm in Händen hätte, zurückzuschicken, und einen Brief beyzulegen, deßen Inhalt er zwar schon wiße, aber wovon er, wo er es für nötig fånde, jeden geliebigen Gebrauch machen könnte. Er war damit sehr zufrieden, und des folgenden Tages erhielt er mit diesem Briefe alles von mir wieder zurück.

Hätte ich einen Augenblick glauben können, daß er meinen Brief gegen mich gebrauchen und mit einem anklagenden Commentar begleiten würde, so würde ich wenigstens von dem ersten Akt seiner Oper, und dem Plane, so wie ich beydes von ihm in Händen hatte, eine Abschrift genommen haben, um so wol die Direction, als auch andre, die hierin näher unterrichtet seyn möchten, zu überführen, wie wenig Hr. Th. Ursache habe, sich über mich und meinen Brief zu beklagen. Und wenn Hr. Th. hätte recht handeln wollen, so hätte er der Direction wenigstens, der er mein Benehmen in dieser Sache verdächtig machen will, zugleich mit seiner Anklage, und meinem Briefe, auch seine Arbeit zuschicken sollen, damit sie alles gehörig mit einander zu vergleichen sich im Stande gesehen hätte. Seine Unschuld und meine Frevelthat würde ja dadurch in desto hellerem Lichte erschienen seyn. Überhaupt, so bald Hr. Th. mit der Art, womit ich die Sache unter vier Augen mit ihm abmachte, nicht zufrieden war, so begreife ich nicht, warum er sich nicht ganz darüber hinwegsetzte, und der Direction seine Oper nicht abliefert, mit welcher er doch deshalb übereingekommen ist? Natürlicherweise erwartete sie solche schon lange. Statt deren aber erhält sie von ihm eine feyerliche Ankündigung, daß er die dramatische Bahn verlaße, und sie nie wieder betreten werde. Wie reimt sich das?

Eine Stelle in meinem Briefe an den Hrn. Th. kann der Direction auffallen: die nemlich, wo ich sage, daß, da nach der Geschichte die drey Hauptpersonen des Stücks ums Leben kommen, ich das Süjet Alfsol zu einer Oper zu tragisch finde. Ich gebe diese Meynung für nichts mehr und weniger aus, als für meine eigene Privatmeynung, die jeder hat, und die man wol seinen Freunden sagt. Ich würde demohngeachtet, wenn ich an einer Oper nur diese Catastrophe auszusetzen fånde, mich nicht einen Augenblick abhalten laßen, die Composition derselben zu übernehmen.

Ich würde hier meine schon zu lange Erklärung abbrechen, wenn nicht der Schluß des Schreibens von dem Hrn. Th. an die Direction noch eine kurze Antwort von mir erheischte. „Es würde ganz und gar gegen seinen Willen seyn, wenn er seine Oper je aufgeführt sehen sollte; er will sie lieber unvollendet laßen, als mich in die Nothwendigkeit gesetzt sehen, zur Composition derselben verbunden zu werden." Diese Nothwendigkeit kann zu seiner Beruhigung nie stattfinden.

Er gebe dem Publikum aber eine gute Oper, so werde ich sie, auch wieder seinen Willen, aus freyer Wahl in Musik setzen. Ist sie aber nicht beßer, als der erste Akt der Alfsol, den ich von ihm in Händen gehabt habe, so gebe ich ihm mein Ehrenwort, daß ich nie eine Feder darum ansetzen werde.

Dies sey der Schluß meiner Erklärung. Sie enthält für die Direction nicht viel Neues, aber Wahres, und ich werde sie, so bald Hr. Th. noch fernerhin sich bemühen wird, mich bey einer Nation, deren Achtung ich mir zu erhalten bestrebe, in gehäßigem [!] Lichte zu setzen, drucken laßen. Wer mich alsdann noch der Cabale beschuldigen will, mag es; auf seine Achtung thue ich Verzicht.

Es erhellet übrigens aus obiger Erzählung, daß ich mich eines Versehens gegen die Direction selbst schuldig gemacht habe, wovon ich mich nicht frey spreche. Ich habe nemlich eigenmächtig die verfloßenen Termine, in denen Hr. Th. seine Oper abliefern mußte, verlängert. Daß ich ihm den Anfang derselben, weil ich ihn nicht gebrauchen konnte, eben so eigenmächtig zurückgegeben habe, war blos eine Folge meines ersten Versehens. Ich glaubte mich zu dem einen so gut, als zu dem andern, berechtigt, und bitte sie desfalls um Vergebung.

Die Direction möge nun über des Hrn. Th. und über dieses Schreiben ihren Entschluß nehmen. Doch wünsche ich, daß solcher ganz zur Befriedigung des Hrn. Th. ausfallen möge, wozu ich sehr gerne meine eigene Befriedigung, wenn ich in dieser Sache einige zu verlangen hätte, aufopfern möchte. Es ist mir fatal, mit Männern von Talenten in keinem guten Vernehmen zu stehen, und es thut mir weh, in einem Lande, wo ich bisher mit so vieler unverdienten Achtung beehrt worden bin, wo ich mich so ruhig, so glücklich fühlte, wider meinen Willen, und bey der besten Absicht, in eine Art von Fehde hineingezogen zu werden, die meinem Herzen und meiner Denkungsart so zuwieder ist, daß ich herzlich wünsche, sie möge, so wie die erste, auch die letzte meines ganzen Lebens seyn.

Copenhagen, den 20n März 1789. J. A. P. Schulz."

Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von L. Spohr

Von

Hermann Glenewinkel

29. August 1914 bei Mesnil gefallen

Nach dem am 22. Oktober 1859 erfolgten Tode Spohr's wurde der Hauptteil seines Nachlasses in alle Winde verstreut. Die Autographe wurden zum größten Teil an private Liebhaber verkauft, namentlich wanderte eine beträchtliche Anzahl davon nach England, wo Spohr ein Ansehen genoß, wie es dort außer Händel noch kein deutscher Musiker gefunden hatte. Seine reichhaltige musikalische Bibliothek wurde im Jahre 1860 in Cassel versteigert; ihren Umfang bezeugt das noch vorhandene gedruckte „Verzeichnis der hinterlassenen Musikalischen Bibliothek von Louis Spohr, welche entweder im ganzen oder einzeln bis zum 1. Juni 1860 verkauft werden soll" (Georg H. Wigand, Cassel 1860). Ein kleiner, vielleicht unverkäuflich gebliebener Rest, fast ausschließlich aus eigenen Werken bestehend, erhielt sich in Verwahrung der Erben Spohr's. Er blieb bis vor kurzem stets in einer Hand vereinigt (während die Möbel, Andenken und Reliquien verteilt wurden), und zwar zunächst in der Familie des Professors Wolff-Cassel, des Gatten von Spohr's zweiter Tochter Ida. Nach dessen Tode gelangte der Nachlaß in den Besitz seiner Tochter, welche sich mit dem Casseler Gymnasialprofessor Dr. Wittich vermählt hatte, und kam im weiteren Erbgange in die Verwahrung ihres Sohnes, des Arztes Dr. H. Wittich daselbst. Im Sommer 1912 wurde die Verteilung des Nachlasses von einem erbberechtigten Verwandten beantragt und durchgeführt, ein Umstand, der im Hinblick auf die notwendige zukünftige Spohr-Biographie sehr bedauerlich erscheint. Bei einem kurzen Aufenthalt in Cassel, der Vorarbeiten zu einer Schrift über Spohr's Kammermusik für Streichinstrumente galt, fand ich Gelegenheit, den noch vereinigten schriftlichen Nachlaß, über welchen ein Verzeichnis nicht existierte, durchzusehen und zu ordnen. Es kam mir dabei erfreulicherweise auch eine ganze Anzahl von Autographen zu Gesicht, die wohl größtenteils bisher als verschollen galten, so z. B. die Partitur der Oper „Alruna", welche daraufhin von Eugen Schmitz-München eingesehen wurde und in der Zeitschrift der JMG. eine Besprechung erfuhr. Von den zahlreichen gedruckten oder von fremder Hand geschriebenen Musikalien können für die Spohr-Forschung namentlich diejenigen wertvoll sein, welche entweder ungedruckt geblieben oder deren Drucke vergriffen oder selten geworden sind.

In dem folgenden Verzeichnis sind die jetzigen Eigentümer der Papiere mit großen Buchstaben in der ersten Spalte gekennzeichnet. Die Angaben hierüber, sowie die

Möglichkeit der Durchsicht des Nachlasses verdanke ich der Liebenswürdigkeit des obengenannten Herrn Dr. N. Wittich in Cassel.

A: Dr. med. N. Wittich, Cassel.
B: Professor Friedr. v. Dalwigk, Marburg a. L.
C: Bezirksarzt Dr. Reinhard Schmitz, Starnberg.
D: Schriftsteller Louis Wolff, Cassel.
E: Frau Rosa Mühlbrecht, München, Elisabethstr. 15.
F: Buchhändler Curt Wigand, Berlin-Halensee.

Die zu F genannten Musikalien sind im Frühjahr 1913 in Berlin bei einem bekannten Antiquar versteigert worden.

I. Autographe.

		Bemerkungen.
	a) Original-Kompositionen.	
B	Das jüngste Gericht. Oratorium. Partitur.	3 Bände. Ungedrucktes Werk.
F	Das befreite Deutschland. Kantate. Partitur.	2 Bände. Ungedrucktes Werk.
F	Requiem.	Unvollendet gebliebener Entwurf.
E	Scena ed Aria: »Tu m' abbandoni ingrato«. Op. 71. Partitur.	
E	An Sie am Klavier. Lied. Op. 138.	
A	Der Herbst. Lied.	
F	Erlkönig. — Der Spielmann und seine Geige. — Abendstille. — Lieder aus Op. 154.	
F	Bitte, bitte. Lied aus Op. 94.	
E	„Alruna". Oper. Partitur. 3 Bände.	Ungedruckt mit Ausnahme d. Ouvert.
D	Rezitative zur Oper „Faust", i. J. 1852 nachkomponiert.	
D	„Macbeth." Schauspielmusik. Partitur.	Ungedruckt mit Ausnahme der Ouvertüre. Einige Zusätze von fremder Hand.
E	Skizze zur Introduktion des 3. Aktes der Oper „Die Kreuzfahrer".	
E	[X.] Symphonie, in Es dur. Partitur.	Ungedruckt. Von Spohr nicht zur Veröffentlichung bestimmtes nachgelassenes Werk.
E	Fackeltanz Nr. 1. Partitur.	Beide ungedruckt. In Schletterer's „Verzeichnis der Werke Spohr's" wird nur ein Fackeltanz angeführt.
E	Fackeltanz Nr. 2. Partitur.	
F	Festmarsch zur Vermählung der Prinzeß Marie.	Ungedruckt.
E	Scherzo, Menuetto und Finale aus dem „34." Streichquartett. Partitur.	Nachgelassenes, nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Werk.
A	Potpourri pour le Pianoforte et le Violon concertans op. 56. Partitur und Violinstimme.	
A	Fantasie für Violine und Klavier über Themen aus der Oper „Der Alchymist". Op. 117.	
?	Adagio aus dem Violinkonzert Nr. 2.	
?	Adagio und Allegretto aus einem Violinkonzert.	Das Allegretto ist nicht vollständig. Welches Konzert, ist fraglich.
C	Klavierbegleitung (in As dur) zu der Arie „Rose, wie bist du".	
F	1. Klarinetten-Konzert in C moll. Entwurf.	

		Bemerkungen
D	3. Klarinetten-Konzert in F moll.	Vollständiger Entwurf, sowie eine flüchtige Skizze hierzu.
F	Die 2. Prinzipalstimme zum Konzertante für 2 Violinen mit Orchester, Op. 48.	
A	Ca. 350 Skizzenblätter zu Kompositionen aller Art.	Die Klassifizierung ist mangels näherer Bezeichnung sehr schwierig; eruiert und von mir beschrieben sind diejenigen, welche sich auf Kammermusik beziehen.
	b) Sonstiges.	
A	Selbstbiographie.	
?	Reise-Tagebücher (über die Reisen nach Rußland 1803 und nach der Schweiz und Italien 1815—1817).	
A	Verzeichnis der Spohr'schen Kompositionen.	Gebunden, hoch 4⁰.
D	Briefwechsel Spohr—Hauptmann.	
C	„ „ —Hesse.	
D	Kopie des 7. Violinkonzertes von P. Rode.	

II. Drucke und Kopien Spohr'scher Werke.

* = geschriebene, † = gedruckte Musikalien.

		Bemerkungen.
	A) Vokalmusik.	
	1. Oratorien und Kantaten.	
B	*„Das jüngste Gericht."	Solo-, Chor-, Orgel-, Pfte.-Stimmen.
F	*„Das befreite Deutschland."	Chorpartitur, 5 Solo-, 1 Chor-, 44 Orchester-Stimmen.
F	„Des Heilands letzte Stunden."	3 † Klavierauszüge; 37 * Orchester-St.
E	† „Der Fall Babylons."	30 Orchester-Stimmen.
	2. Geistliche Kompositionen.	
A	*Hymne an die heilige Cäcilia.	Chorpartitur, 2 Chor-Stimmen.
A	†*Vaterunser von Mahlmann (für gemischten Chor).	Orchester-Stimmen.
D	*Vaterunser von Klopstock (für Männerchor).	Klavierauszug; 30 Orchester-Stimmen. Ungedrucktes Werk!
	3. Mehrstimmige Gesänge.	
A	† 6 Gesänge für Männerstimmen. Op. 90.	Partitur und Stimmen.
A	† 3 Duette für Sopran u. Tenor mit Pianoforte. Op. 107.	
B	*Musik zur silbernen Hochzeit von L. Spohr.	Ungedrucktes Werk.
	*Musik zur goldenen Hochzeit von Spohr's Eltern (für Chor und 3 Sopranstimmen mit Violine u. Klavier).	Ungedrucktes Werk.
	4. Lieder.	
A	† Immerdar Liebe.	
E	† An Sie am Klavier.	Eigenhänd. Korrekturbemerkgn. Spohr's.
	5. Bühnenmusik.	
C	*Finale aus der Oper „Der Zweikampf mit der Geliebten".	20 Orchester-Stimmen.
E	† „Der Berggeist."	Klavierauszug.

		Bemerkungen
	B) Instrumentalmusik.	
	6. Symphonien.	
A	*Symphonie Es dur, Nr. 1.	14 Orch.-St. (Nur das Streich-Quart.)
A	† „ D moll, Nr. 2.	Direktionsstimme (30 Seiten), 28 Orch.-Stimmen.
F	†* „ C moll, Nr. 3.	28 Orchester-Stimmen.
E	†* „ E moll, Nr. 5.	† Partitur; 52 Orchester-Stimmen.
D	† Historische Symphonie.	
B	†*Irdisches und Göttliches im Menschenleben.	† Partitur; 73 Orchester-Stimmen.
F	† Symphonie G moll, Nr 8.	Partitur; 41 Orchester-Stimmen.
B	† Die Jahreszeiten.	Partitur und 35 Orchester-Stimmen.
E	*Symphonie Es dur [Nr. 10].	Partitur autograph; 30 Orch.-Stimmen. **Ungedrucktes Werk.**
	7. Ouvertüren.	
C	† „Die Prüfung."	22 Orchester-Stimmen.
E	†* „Alruna."	42 „ „
C	* „Der Zweikampf mit der Geliebten."	25 „ „
D	† „Faust."	14 „ „
F	* „Das befreite Deutschland."	25 „ „ (es fehlen 9 Bläser und Pauken). **Ungedrucktes Werk.**
D	†* „Macbeth."	28 Orchester-Stimmen.
E	† Konzert-Ouvertüre: „Die Tochter der Luft".	28 Orch.-St. **Ungedrucktes Werk.**
E	†*Konzert-Ouvertüre im ernsten Stil.	† Partitur; 32 Orchester-Stimmen.
	8. Konzerte.	
A	† 1. Violin-Konzert, Op. 1.	11 Stimmen.
A	† 4. „ „ „ 10.	Partitur und 14 Stimmen.
A	*5. „ „ „ 17.	Nur Streich-Quartett.
?	*6. „ „ „ 28.	16 Stimmen.
E	†*7. „ „ „ 38.	† Partitur, 21 Stimmen.
E	*9. „ „ „ 55.	Partitur und Stimmen.
F	*10. „ „ „ 62.	30 Stimmen.
A	† Konzertino für Violine mit Orchester, Op. 79.	26 „
A	† „ „ „ „ „ 92.	23 „
A	† Potpourri „ „ und „ „ 22.	19 „
A	† „ „ „ „ „ „ 23.	12 „
F	†*Konzertante für 2 Violinen und Orchester, Op. 48.	29 St. — Die 2. Prinzipalstimme autograph.
E	*2. „ „ „ „ „ „ 88.	Partitur, 11 Stimmen.
D	† Quartett-Konzert, mit Begleitung des Orchesters.	38 Stimmen.
	9. Blasmusik.	
A	† Notturno, Op. 34.	
	10. Kammermusik.	
A	†*Nonetto, Op. 31.	* Partitur, † Stimmen.
A	† Oktetto, Op. 32.	7 Stimmen (Violinstimme fehlt).
A	† 4 Doppel-Streichquartette.	32 Stimmen.
?	Grand Quintuor, Op. 53 (Klavierquintett).	
A	*3 Streichquartette, Op. 45.	4 Stimmen.

		Bemerkungen
E	*3 Streichquartette, jedes als „34. Quartett“ bezeichnet.	12 Stimmhefte. — Ungedrucktes, nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Werk. Die Stimmen sind, da die autographe Partitur nur zum kleinsten Teile erhalten, die einzige Quelle für die nachgelassenen Quartette.
A	† Streichquartett, Op. 58, Nr. 2.	4 Stimmen.
?	† Streichquartett, Op. 4, Nr. 2, arrangiert für Pianoforte zu 4 Händen von A. Schlums.	
?	† Potpourri für Viol. u. Klavier („Jessonda“), Op. 66.	
A	† Variationen für Violine, mit 3 Streichinstrumenten begleitet, Op. 6.	Prinzipalstimme fehlt.
	11. Klaviermusik.	
?	† Polonaise aus „Faust“, zu 4 Händen.	

III. Textbücher.

		Bemerkungen
A	„Der Alchymist.“	
B	„Das jüngste Gericht.“	
F	„Das befreite Deutschland.“	
F	„Pietro von Abano.“	
E	„Der Berggeist.“	
A	„Jessonda“ in italienischer Übersetzung.	
D	„Faust.“	
A	„Des Heilands letzte Stunden.“	

IV. Sonstiges.

		Bemerkungen
B	*Partitur einer 4 akt. Oper, ohne Angabe des Titels und Verfassers: „Der Gallego“, von Götze-Weimar, um 1830.	
E	*Partitur einer 4 aktigen Oper, ohne Angabe des Titels und Verfassers: „Der Verräter in den Alpen“ von Genast-Weimar, um 1830.	
A	Menuett für Streichquartett, geschriebene Partitur von ?	} Stilistisch von Spohr's Art abweichend.
A	Symphonie B dur, geschrieben, 30 Stimmen, von ?	
B	2 Bände Händel-Abschriften.	Aus Händel's Zeit stammend; graphisch Händel's Schrift ähnelnd.
C	Textbücher zu „Ein Abend in Madrid“.	
C	„ „ „Wlasta“.	
D	„ „ „Angelion“.	
D	„ „ „Der Zauberspiegel“.	

Endlich befinden sich im Nachlaß noch handschriftliche Zettel und Briefkopien in großer Zahl.

Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung

Von

Egon Wellesz, Wien

Die Vertiefung, die die musikgeschichtliche Forschung in den letzten Jahren gefunden hat, legt den Gedanken einer Beschäftigung mit den Grundlagen der Forschung und ihrem weiteren Ausbau nahe. Es ist ein Zeichen der Reife einer jeden Wissenschaft, wenn sie, den ersten tastenden Versuchen unsystematischen Arbeitens entwachsen, Stellung zu den prinzipiellen Fragen ihres Gebiets zu nehmen beginnt, sich über den Umfang und die Methoden ihrer wissenschaftlichen Betätigung orientiert und damit bewußt an einzelne Probleme herantritt, deren Bearbeitung ihr als wesentlich scheinen, sofern sie Geltung als Wissenschaft im wahren Sinne des Wortes haben soll. Ihre Erkenntnisse können erst von diesem Augenblicke an einen wirklichen Wert besitzen und reihen sich in immer wachsenden Beziehungen in das große System der Wissenschaften ein, dessen innere Zusammenhänge zu durchleuchten eine der höchsten Aufgaben philosophischen Denkens ist.

Was in jener vorsystematischen Zeit gearbeitet wurde, wird als Rohmaterial von Interesse sein, und man darf den Wert dieser Tätigkeit nicht gering anschlagen; denn die Systematik einer Wissenschaft kann erst auf Grund eines möglichst vollständig gesammelten Materials errichtet werden, sonst haftet ihr der Fehler an, daß sie nach konstruierten Gesichtspunkten der Wirklichkeit Gewalt antut. So ist auch die moderne Logik, deren Aufgabe es ist, die begrifflichen Grundlagen der Wissenschaften festzulegen, in dieser Beziehung besonders vorsichtig geworden und sucht in jedem Wissensgebiet ohne philosophisches Vorurteil die ihm eigenen Merkmale, Gesetze, Regeln zu ergründen und aus diesen erst ein System zu formen. Die Zeiten scheinen endgültig vorbei, wo, einer philosophischen Spekulation folgend, die ganze Wirklichkeit in Formeln gepreßt wurde, denen sich alle Erscheinungen einzuordnen hatten, ohne Rücksicht auf den Zwang, der ihnen dabei angetan wurde.

Die Musikgeschichte hat nun bereits auf den verschiedensten Gebieten grundlegende Arbeiten hervorgebracht, die in systematischer Weise ihr Thema behandeln und die meisten Probleme, deren Lösung nötig ist, aufrollen. Um aber zu einer Abgeklärtheit der Darstellung zu gelangen, wie sie etwa Bernheim's „Lehrbuch der historischen Methode" auszeichnet, sind ihre Erkenntnisse noch zu sehr im Fluß. Nichtsdestoweniger sind mehrfach Versuche gemacht worden, eine prinzipielle Stellung zu den Zielen und Aufgaben der Musikwissenschaft zu nehmen, so von Friedrich

Chrysander in den „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft" 1863, Bd. I, von Philipp Spitta, von Guido Adler in der einleitenden Abhandlung des ersten Bandes der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft": „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", von Hermann Kretzschmar in der zuerst im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" erschienenen Studie: „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie" (1907), von Hugo Riemann im „Grundriß der Musikwissenschaft" (1908). Sie alle hatten den Zweck, die Methoden klar zu legen, mit deren Hilfe das gesamte Forschungsgebiet erfaßt werden könne.

Eine ins einzelne gehende Systematik und Methodologie der Musikgeschichte müßte die Gewähr in sich tragen, einigen Generationen von Studierenden als Richtschnur dienen zu können, ohne in den wesentlichen Punkten von den Ergebnissen der inzwischen zur Veröffentlichung gelangenden Arbeiten überholt zu werden. Jeder Fachmann weiß, wie weit wir von einem derartigen Ziele noch entfernt sind. Die wichtigsten und scheinbar bekanntesten Epochen der Musikgeschichte sind nur in den gröbsten Umrissen durchforscht. Wir besitzen noch keine abschließenden Arbeiten über die Formen der Oper, über die frühe Instrumentalmusik und können selbst bei oft durchforschten Gebieten jeden Tag auf unerwartete Ergebnisse stoßen, welche die geschichtliche Stellung einzelner Persönlichkeiten in ganz veränderte Beleuchtung rücken. Wir können daher nicht mit den methodologischen Forderungen, welche etwa die Kunstwissenschaft aufstellt, an die Musikgeschichte herantreten. Dort ist das Objekt etwas für den Forscher unmittelbar Gegebenes, hier muß es erst aus der Niederschrift entziffert werden. Während also der Kunsthistoriker gleich mit dem gegebenen Objekte operieren kann, besteht für den Musikhistoriker vorderhand der Hauptteil der Arbeit in einer philologisch editorischen Tätigkeit. Doch auch diese Tätigkeit bedarf einer höheren Orientierung, damit ihre Ergebnisse nicht wahllos aufgehäuft werden, und es muß rechtzeitig dafür gesorgt werden, die Wissenschaft sobald als möglich in den Stand zu setzen, ihre Arbeiten planmäßig zu verwerten. Man hat in Zeiten des raschen Aufschwungs — besonders der technischen Wissenschaften — derartige systematische und methodologische Untersuchungen etwas geringschätzig als unnötiges Schematisieren verworfen. Der Grund für die raschen Abnutzung mancher Konstruktion liegt aber darin, daß die Grundlagen nicht genügend exakt ausgebaut waren, daß logische Fehler unterliefen, die hätten vermieden werden können, wenn der Autor sich gewisse methodologische Voraussetzungen klar gemacht hätte. In dieser Beziehung haben Philosophen wie Dilthey, Windelband und Rickert viel zum Aufschwunge systematischer Methoden — speziell auf historischem Gebiete — beigetragen. Auch die Loslösung der Ästhetik von der historischen Kritik und ihre Ausbildung als selbständige Wissenschaft ist eine Erscheinung, welche als Symptom einer Umwälzung der kunstgeschichtlichen Probleme angesehen werden kann.

Das romantische Ideal der Kunstbetrachtung, welches in einer maßlosen Überschätzung des subjektiven Eindrucks und in oft willkürlicher Umdeutung desselben gipfelte, scheint endgültig überwunden zu sein. Die Kunstbetrachtung der Gegenwart hat mehr Respekt vor dem künstlerischen Schaffen und sucht ihm möglichst objektiv gerecht zu werden, indem sie den Maßstab der vergleichenden historischen Kritik anlegt und durch Untersuchung der technischen und stilistischen Qualitäten einen festen Boden für die Bewertung erhält.

Erst ein derartiges, durch historische und stilistische Betrachtung in eine höhere Sphäre gerücktes Werden von Kunstwerken kann wissenschaftlich genannt werden und wird den bisher leider mit Recht angezweifelten Nutzen einer Kunstkritik zerstreuen helfen.

Es scheint mir gerade jetzt, wo durch die Gründung einer streng wissenschaftlichen Vierteljahrsschrift unserer Wissenschaft neues Leben zugeführt wird, von Wichtigkeit, den Aufbau unserer Wissenschaft an seinen Fundamenten nachzuprüfen, sich klar darüber zu werden, in welcher Weise die Musikwissenschaft mit den anderen Wissenschaften zusammenhängt, was sie will, wohin sie steuert. Ein derartiges Besinnen auf die Grundfragen der Forschung ist der beste Regulator gegen zweckloses Sichverlieren an Aufgaben, die mit den gegenwärtigen Zielen nichts zu tun haben. Der Stand der Probleme wechselt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt je nach der Arbeitsleistung; die methodologische Schulung schafft die Weite des Blicks, um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das zu erforschen Notwendige vom minder Notwendigen zu sondern. Die nachstehenden Untersuchungen setzen sich kein anderes Ziel, als auf die Bedeutung einer erhöhten kunstwissenschaftlichen Tätigkeit hinzuweisen, die — wie wir es in Kretzschmar's hermeneutischen Studien oder in Adler's „Stil in der Musik" finden — der Musik selbst ihre immanenten Regeln entnimmt. Ein zielbewußtes und gründlich fundiertes Arbeiten auf diesem Gebiete dürfte mit dazu beitragen, der aufblühenden Musikwissenschaft einen ebenbürtigen Platz neben den älteren Schwesterwissenschaften, der Literaturgeschichte und Kunstgeschichte, zu sichern.

Die Stellung der Musikgeschichte im System der Wissenschaften.

Die methodische Beschäftigung mit einer Wissenschaft erfordert, daß wir nicht nur deren innere Struktur oder die Objekte ihrer Forschung zum Gegenstande der Untersuchung machen, sondern auch über ihren Umfang klar werden, ihre Grenzen nach außen hin möglichst genau bestimmen. Dies ist nur möglich, wenn man ihre Zusammenhänge mit anderen Wissenschaften aufzudecken sucht und, die verwandten Gebiete zu Gruppen niederer Ordnung zusammenfassend, diese wiederum als Teile einer höheren Einordnung betrachtet, so daß sich das zu untersuchende Spezialgebiet als Teil einer höchsten Ordnung innerhalb des Gesamtkomplexes der Wissenschaften ergibt.

Da die Klassifizierung der Wissenschaften meist als Teil eines philosophischen Systems erfolgt, haften ihr alle Vorzüge und Fehler der philosophischen Voraussetzungen selbst an. Ein System der Wissenschaften wird von den jeweils herrschenden philosophischen Grundtendenzen nicht unberührt bleiben. Wir können in Zeiten, wo das philosophische Denken sich weniger mit erkenntnistheoretischen Fragen beschäftigt, Formen von Systemen antreffen, deren Voraussetzungen auf unklaren Grundbegriffen aufgebaut sind, in ihrer Durchführung aber große Schärfe nicht vermissen lassen. In der Zeit des großen Aufschwunges der Naturwissenschaften bauen sich wiederum Systeme auf Grundbegriffen auf, welche dem naturwissenschaftlichen Denken entsprechen.

Angesichts dieser Schwierigkeiten drängt sich die Frage auf, ob man überhaupt zu einer befriedigenden Systematik gelangen könne, die imstande wäre, den Komplex der Wissenschaften einheitlich zu ordnen. Und doch findet man, daß sich bei den Ver-

suchen, eine Klassifizierung der Wissenschaften zu gewinnen, vor allem **zwei** große Gruppen ergeben, deren Unterschied an jenes Verhältnis im menschlichen Verstande anknüpft, das von Sokrates als die Grundbeziehung alles wissenschaftlichen Denkens erkannt wurde: an das Verhältnis des **Allgemeinen zum Besonderen**[1]).

Es ist dies nicht die einzige mögliche Gruppierung; die Realität ist so unermeßlich, daß bei jeder Einteilung derart viel vernachlässigt wird, daß die verschiedensten Querschnitte ihre relative Berechtigung haben und diskussionsmöglich sind. Es lassen sich immer Einteilungen konstruieren, die derart in die Sphäre freigesetzter Begriffe gestellt sind, daß sich ihnen alles ein- und unterordnen läßt[2]). So lange es Forscher gibt, die von einer speziellen Wissenschaft zu höheren Erkenntnissen vordringen wollen, werden die verschiedensten Einteilungen versucht werden, deren jede eine relative Richtigkeit besitzt. Sie tragen entweder den Stempel einer jeweilig herrschenden, allgemeinen philosophischen Weltanschauung an sich, an der sich der Forscher orientiert hat, ohne sie einer Kritik zu unterziehen, oder sind das Produkt der selbständigen Stellungnahme eines einzelnen.

Jede der beiden Arten der Systematik trägt ihre besonderen Gefahren des Denkmechanismus in sich. Der philosophische Betrachter wird seine Aufgabe darin erblicken, die Architektonik des Wissenschaftsgebäudes unter dem Lichte der allgemeinsten Begriffe zu sehen, auf die seine Untersuchungen hinauslaufen. Er unterliegt daher der Versuchung, Verallgemeinerungen, die seinem Weltbilde entsprechen, in die Tatsachen hineinzutragen. Alle Verallgemeinerungen haben aber nur den Wert einer Hypothese und bedürfen einer ständigen Kontrolle durch das Experiment, in der Sprache des Historikers: durch neue Tatsachennachweise. Sie können nur dann von Wert sein, wenn die Ergebnisse der einzelnen Wissenschaften und ihre voraussichtlichen Wege und Ziele in entsprechender Weise verwertet werden.

Geht man andererseits von einer Spezialwissenschaft aus und sucht ihre Stellung in dem System der Wissenschaften zu bestimmen, so wird man kaum den Fehler vermeiden können, die dem betreffenden Fache innewohnenden charakteristischen Merkmale als das Wesentliche überhaupt anzusehen und auf dieser Basis eine Einteilung der Wissenschaften zu konstruieren. Man muß daher Stumpf beipflichten, der die Möglichkeit leugnet, mit einem einzigen Einteilungsprinzip auszukommen[3]), ohne daß dabei den Tatsachen Zwang angetan werde. Wir können aber dennoch etwas beobachten, was einem Skeptizismus gegenüber einer Einteilung überhaupt ein Ziel setzt: daß nämlich eine Reihe der Querschnitte, die man durch das System der Wissenschaften macht, sich teilweise decken, und daß der bereits erwähnte Gegensatz im Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen eine Einteilungsmöglichkeit ergibt, durch die sich die Tatsachen in einer **wesenhaften** Weise gruppieren lassen, ohne daß dabei allzuviel vernachlässigt werden muß. So erhalten wir die Polarität von **Natur- und Geisteswissenschaften** (Wundt); oder, schärfer gefaßt, von **Natur- und Geschichtswissenschaften** (Windelband); oder, in erweiterter Form, von **Natur- und Kulturwissenschaften** (Rickert).

---

1) **Windelband**, Präludien II. Geschichte und Naturwissenschaft. 4. Aufl. S. 145.

2) **Keyserling**, Prolegomena zur Naturphilosophie. 6. Vortrag.

3) **C. Stumpf**, Zur Einteilung der Wissenschaften. Abhandlungen der preuß. Akademie der Wissenschaften. 1906. V. S. 3 ... S. 86ff.

Die ersteren suchen allgemeine Gesetze auf, die letzteren beschäftigen sich mit besonderen (geschichtlichen) Tatsachen. In der Sprache der formalen Logik ausgedrückt, ist das Ziel der einen das **generelle, apodiktische Urteil**, das der anderen der **singulare, assertorische Satz**. Die einen sind **Gesetzeswissenschaften** und betrachten, was immer ist; die anderen sind **Ereigniswissenschaften** und betrachten, was einmal der Inhalt eines wirklichen Geschehens war. Die ersteren betrachten die Tatsachen ohne Rücksicht auf den Zeitpunkt ihres Geschehens; für die letzteren gehört alles Geschehen bereits der Vergangenheit an, ist historisch geworden und als solches Gegenstand der Forschung.

Diese Gegenüberstellung gründet sich auf die Tatsache, daß es eine Reihe von Erscheinungen gibt, die mit einer generalisierenden Betrachtungsweise nicht restlos erschöpft werden; es sind dies die Kulturwissenschaften, die Wissenschaften vom einzelnen Geschehen, das uns in seiner Individualität interessiert und durch seine Einzigartigkeit aus der unübersehbaren Mannigfaltigkeit gleichartiger Erscheinungen hervorgehoben wird, indem der urteilende Verstand durch seine Stellungnahme zu dieser einen Erscheinung innerhalb der Mannigfaltigkeit einen Wert anerkennt, den ein durch eine transzendentale Urteilsnotwendigkeit hervorgerufenes Sollen fordert[1]).

* * *

Das generalisierende Verfahren der Naturwissenschaften führt zur Aufstellung von Gesetzesbegriffen. Der Begriff des Naturgesetzes hat im Laufe der Zeiten mannigfache Schwankungen durchgemacht[2]). Die Naturgesetze sind Abstraktionen, die wir aus den Naturvorgängen gewinnen, und daher Irrtümern, wie alles menschliche Denken, unterworfen. Ihrem Ursprunge nach sind sie Einschränkungen, die wir unter Leitung der Erfahrung unserer Erwartung vorschreiben[3]).

Von dieser strengen Form der Naturgesetzmäßigkeit hat man die normative Gesetzmäßigkeit genau zu trennen. Diese Art der Gesetzmäßigkeit, welche uns auf dem Gebiet der Logik, Ethik und Ästhetik entgegentritt, ist von einer theoretischen Erklärung des tatsächlichen Geschehens grundverschieden. Die Normen sind diejenige Form der Verwirklichung von Naturgesetzen, welche unter Voraussetzung des Zwecks der Allgemeinheit gebilligt werden sollen[4]). Sie sind also nicht wie die Naturgesetze Abstraktionen aus Ursache und Wirkung der Tatsachen, sondern stellen das Postulat einer Wirkung unter gegebenen Ursachen auf. Logisch läßt sich der Unterschied in die Formel fassen, daß die Naturgesetze der urteilenden, die Normen der beurteilenden Vernunft angehören. Dieser Gegensatz baut sich auf der Verschiedenheit von **Sein** und **Sollen** auf[5]).

Eine Einteilung der Wissenschaften nach diesem Gesichtspunkte in normative und explikative kann aber die bestehende und allgemeinere in Kultur- und Naturwissenschaften nicht ersetzen. So lassen sich sowohl die explikativen und normativen Wissen-

---

[1]) **Rickert**, Gegenstand der Erkenntnis, S. 69.

[2]) Vgl. **E. Boutroux**, Über den Begriff des Naturgesetzes in der Wissenschaft und in der Philosophie der Gegenwart (Diederichs).

[3]) **Mach**, Erkenntnis und Irrtum.

[4]) **Windelband**, Präludien, Normen und Naturgesetze.

[5]) **Kelsen**, Hauptprobleme der Staatsrechtslehre.

schaften in Kultur- und Naturwissenschaften unterteilen, als auch umgekehrt Kultur- und Naturwissenschaften eine Unterteilung nach dem Prinzip des Seins und Sollens zulassen. Die Theorien der Kultur- und Naturwissenschaften z. B., welche die Wege und Methoden der Forschung darlegen, sind immer normativ; sie stellen Regeln auf, nach denen das Material der Wissenschaft beobachtet werden muß. In unserem Falle ist die Musiktheorie zu einer derartigen Vollkommenheit ausgebaut, daß die beurteilende Vernunft an einem Kunstwerke vor allem konstatieren wird, ob die Regeln der Kunst beobachtet sind, und daraus Schlüsse auf die historische Wertung des Kunstwerkes ziehen.

In den Hilfsfächern der Musikgeschichte werden wir uns also mit den beiden, aus den verschiedenen Bedeutungen des Wortes Gesetz erwachsenen Begriffen zu beschäftigen haben. Die Naturgesetze spielen vor allem in der Tonpsychologie, Tonphysiologie und in der Akustik eine Rolle, die Normen in ästhetischer Beziehung in der Musiktheorie, in ethischer in der kirchlichen Musik. Die wesentlichen Ergebnisse der Musikwissenschaft, die auf dem Boden des Geschichtlichen liegen, erfordern die Anwendung der historischen Methode.

Die historische Methode gibt dem Forscher die Mittel an die Hand, das menschliche Geschehen darzustellen. Und zwar ist im Gegensatz zu der naturwissenschaftlichen Methode ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn ihr eine möglichst vollständige Anführung aller Tatsachen gelungen ist, welche das darzustellende historische Faktum umfassen, ohne daß sie dabei zur Subsumption dieser Tatsachen unter e i n e n Begriff höherer Ordnung gelangen müßte.

Während in den Naturwissenschaften eine Kausalität gesucht wird, welche uns darüber belehrt, daß das Zusammenwirken gleicher Faktoren unter gleichen Bedingungen stets zu demselben Resultate führt, läßt sich in der Geschichte dieses nicht behaupten, da es nie zwei historische Tatsachen unter völlig gleichen Vorbedingungen geben kann. Die naturgeschichtlichen Tatsachen befinden sich in Raum und Zeit, ohne aber an irgend einen (geographischen) Raum oder eine Zeit gebunden zu sein. Die h i s t o r i s c h e T a t s a c h e, das e i n m a l i g e weltgeschichtliche Faktum, ist stets an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden.

Der Umstand, daß die historischen Wissenschaften nie im Sinne der Naturwissenschaften exakt sein können, führt dazu, daß manche die wissenschaftliche Berechtigung der Geschichte in Frage stellen und sich erst dann einen wissenschaftlichen Wert erhoffen, wenn die Geschichte generalisierend verfahren werde. Daran ist etwas Berechtigtes; man hat die längste Zeit hindurch den naturwissenschaftlichen Bestandteilen des historischen Geschehens nicht genügend Beachtung geschenkt, man hat das Generelle und Gesetzmäßige im historischen Geschehen nicht erkannt und vom Individuellen losgetrennt. Das höchste Ziel historischer Forschung ist die Darstellung des Individuellen. Um aber zu einer Darstellung des wirklich Einzelnen, von allem Allgemeinen Losgelösten zu kommen, muß zuerst das Generelle dargestellt werden. Keine einseitige Vorliebe für die eine oder andere Art der Geschichtsschreibung wird den Tatsachen gerecht werden und berichten können, „wie es wirklich gewesen ist". Konstruktionen wie die folgende: Die Musik hätte sich ebenso entwickelt, wenn Beethoven nicht gelebt hätte, haben keinerlei Berechtigung. Denn es kommt nicht auf die Entwicklung der Musik an sich an — damit würden wir zu erkennen geben, daß es für

uns nur in Betracht kommt, die Musik für die Aufgaben der Gegenwart reif und vollendet zu haben, und interpolieren einen Zweckgedanken — sondern historisch kommt es darauf an, daß wir die Werke von Beethoven als Kulturtat menschlichen Geistes besitzen.

Hinter all diesen Konstruktionen steckt ein aus übermäßiger Scheu vor dem Zufall resultierender Skeptizismus, ob eine derart dem Zufall unterworfene Anhäufung von Tatsachen auch wissenschaftlichen Wert haben könne, ein Verwechseln der Aufgaben der Geschichte mit denen der Naturwissenschaft, ein Identifizieren des historischen mit dem naturwissenschaftlichen Kausalitätsprinzipe. Für die Geschichtsforschung kommt es nicht darauf an, zu beweisen, daß eine psychische Absicht durchgeführt wird, sondern lediglich auf eine Erklärung, wie psychische Fakten geschaffen werden, und diese der Nachwelt, sie kongenial erfassend, nahezubringen.

Gegenstand der geschichtlichen Darstellung sind die Menschen und ihre Handlungen, insoweit sie sich über die primitivste Stufe des animalischen Vegetierens erheben. Und zwar sind nicht alle Menschen in ihren Handlungen Gegenstand der geschichtlichen Darstellung, sondern nur eine Auswahl, die aus der extensiv unübersehbaren Menge herausgegriffen wird. Um aber eine derartige Auswahl zu treffen, muß ein Prinzip a priori gegeben sein, nach welchem die Wahl vorgenommen wird. Die Bedeutung des einzelnen Individuums liegt in einem Werte, zu welchem das Individuum in Beziehung steht. Dieses Beziehen auf Werte bedeutet aber nicht ein Werten. Der Historiker stellt die Tatsachen dar, ohne sie zu beurteilen, zu werten; seine Methode ist aber wertbeziehend. Hier sehen wir den Unterschied zu den Naturwissenschaften ganz klar. Für die Naturwissenschaften liegt die Bedeutung im Allgemeinen, für die Geschichtswissenschaften im Individuum, das eben als Individuum zu einem allgemeinen Werte in Beziehung ist[1]), der darin besteht, daß das Individuum nicht für sich ist, sondern durch seine Existenz eine Wirkung auszuüben vermag. Wir betrachten demnach als geschichtlich im engeren Sinne nur diejenigen Ereignisse, denen eine Fortwirkung zugeschrieben werden kann[2]).

Diese Fortwirkung ist eine andere, als bei den Naturwissenschaften. Wir haben bereits früher angedeutet, daß zwischen einer nach unabänderlichen Gesetzen wirkenden Kausalität, wie wir sie in den Naturwissenschaften antreffen, und dieser historischen Kausalität ein Unterschied besteht. Da sich historische Vorgänge niemals identisch, sondern immer nur analog wiederholen, wollen wir auch nicht von Kausalitätsgesetzen, sondern nur von Grundsätzen der Kausalität in der Geschichte sprechen, welche auf die historischen Tatsachen anwendbar sind. Man muß zum Unterschiede von den naturwissenschaftlichen Objekten jedes einzelne konkrete Geschehen, das zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort stattgefunden hat, erforschen, bevor man daran geht, Schlüsse auf das Verhältnis von Ursache und Wirkung gleichartiger, doch niemals gleicher Erscheinungen zu machen. Von Gesetzen kann man aber nur dort reden, wo die Wirkung mit unabänderlicher Regelmäßigkeit der Ursache nachfolgt[3]). Und demnach lassen die von philosophischer Seite vorgenommenen historischen Verallgemeinerungen einen Teil der Wirklichkeit draußen, da das Lebendige,

[1]) Rickert. Grenzen. S. 320 ff.

[2]) Sigwart, Logik, II. S. 634.

[3]) Wundt, Über den Begriff des Gesetzes. Philosophische Studien. Bd. 3.

dem Wechsel ständig Unterworfene seinem Wesen nach mit der Genauigkeit und Unwandelbarkeit einer Formel unverträglich ist[1]).

Wenn aber auch eine gesetzliche Kausalität für die Geschichte nicht angenommen werden kann, so ist damit keineswegs eine prinzipielle Kausalität in Frage gestellt; denn auch in der Geschichte zeigt sich nirgends eine Wirkung ohne Ursache, und es ist nicht einzusehen, warum die Wirklichkeit weniger kausal bedingt sein solle, wenn man sie auf ihre Individualität hin betrachtet, als wenn man sie unter allgemeine Begriffe zu bringen sucht[2]). Die Kausalität im historischen Geschehen zwingt uns demnach, in der geschichtlichen Darstellung die Aufeinanderfolge einzelner Tatsachen, ihren Zusammenhang, ihre Entwicklung zu betrachten. Die Einwirkung von Zeit und Raum in jeder historischen Wirklichkeit bringt es mit sich, daß mit jeder Aufeinanderfolge von Tatsachen zugleich eine Veränderung verbunden sein muß, daß das Werden nicht in einer Wiederholung, sondern in einer Veränderung besteht. Da der Begriff der Entwicklung jeder Veränderung der Wirklichkeit anhaftet, gehört er sowohl den Naturwissenschaften wie den Kulturwissenschaften an; in Beziehung zu den ersteren als Entwicklungsgesetz, in Beziehung zu den letzteren als historische Entwicklung.

Es ist nur zu vermeiden, daß mit dem Begriff der historischen Entwicklung zugleich der einer Wertung vorgenommen werde, in dem Sinne, daß jede folgende Stufe der Entwicklung zugleich eine höhere Stufe darstelle. Daß also nicht mit dem Begriff der Entwicklung zugleich der Begriff des Fortschrittes verbunden werden müsse, da hierdurch ein teleologisches Moment in die Geschichtsauffassung interpretiert wird. Hingegen kann auch hier ein rein theoretisches Beziehen auf einen Wert angegeben werden, durch welchen dem zu betrachtenden Entwicklungsprozeß ein bestimmter Anfang und ein bestimmtes Ende gegeben werden, insofern die vorangehenden und nachfolgenden Ereignisse für den angenommenen Wert nicht mehr bedeutungsvoll sind. Auf kulturellem Gebiete kommen durch eine veränderte Einstellung der psychischen Faktoren zu den Tatsachen in gleicher Weise charakteristische Merkmale hinzu, wie Merkmale einer früheren Epoche verschwinden; die theoretischen Werte der einen Stufe sind demnach von denen der nächsten Stufe verschieden.

Durch die Forderung des Vorhandenseins eines theoretischen Wertes, auf den die geschichtlichen Tatsachen bezogen werden können, kommen wir aber gleichzeitig zu einem Begriffe, der geeignet erscheint, einen sachlichen Gegensatz zur Natur zu bilden, zum Begriffe der Kultur.

Unter Kultur verstehen wir die Gesamtheit der Objekte, an denen allgemein anerkannte Werte haften, und die mit Rücksicht auf diese Werte gepflegt werden[3]). Wir verbinden mit dem Begriffe des Wertes den des Besonderen, Individuellen. Je weniger Güter einer Gattung vorhanden sind, desto größer ist ihr Wert. Die Kulturbedeutung eines Objektes beruht also auf dem, was es von den anderen unterscheidet[4]). Daher wird nur die individualistische Behandlung der Objekte den Kulturvorgängen gerecht werden. Eine generalisierende Betrachtung wird uns abstrakt den

[1]) E. Boutroux, La contingence des lois de la nature.
[2]) Rickert, Grenzen, S. 368.
[3]) Daselbst, S. 27.
[4]) Daselbst, S. 81.

Mechanismus erklären können, uns eine Idee der allgemein wirkenden Kräfte geben können. Wir dürfen aber derartige Abstraktionen von der Wirklichkeit niemals als das kulturelle Faktum ansehen, sondern als eine begriffliche Erleichterung, durch Vereinfachung der Realität zu einer übersichtlichen Gestaltung vorzudringen. In diese allgemeinen Abstraktionen vermag aber die historische Wirklichkeit niemals restlos einzugehen.

Durch den Begriff der Kultur wird aus der Geschichte eine Wissenschaft, weil durch ihn eine individuelle Begriffsbildung zustande kommt, welche aus der bloßen Andersartigkeit, die sich nicht darstellen läßt, eine darstellbare Individualität heraushebt. Der Maßstab dafür, ob ein Objekt Kulturgut sei, liegt darin, ob es auf einen theoretischen Wert bezogen ist.

Durch Annahme von Werten, welche vor jedem Urteil bestehen, und ihre genaue Trennung von der Wertung ist durch Rickert und seine Schule eine Basis für alle Kulturwissenschaften geschaffen worden.

Für die Musikgeschichte besonders werden wir einen großen Nutzen daraus ziehen können, weil die begriffliche Trennung von Wert und Wertung uns eine Scheidung ermöglicht zwischen dem, was durch die musikalische Logik bestimmt wird, und den Vorschriften der Ästhetik. Die **Logik der Musik** ist wie alle Logik etwas, was seines formalen Charakters wegen nur **gilt** und vor allem Sein ist[1]. Die Ästhetik hingegen ist die Bewertung des Seienden; sie hat nur in Beziehung auf ein bestimmtes Sein ihre Berechtigung und verliert allen Boden, wenn sie dogmatisch auftreten will und Lehrsätze gibt, die eine aprioristische Wahrheit enthalten sollten. Dadurch steht die Musiktheorie als Wissenschaft von der musikalischen Logik auf einem festen Boden, dessen letzte Denkbegriffe in den Urteilen selbst wurzeln, insofern diese ein Erkennen als Beziehung auf einen theoretischen Wert darstellen; während die ästhetischen Begriffe ein **Sein** voraussetzen und abgeleitete Urteile sind, die sich auf ein Bewerten stützen.

Wir sehen also, daß der Begriff des Wertes ein Objekt zum Kulturgute macht, und daß in Hinsicht auf diese Werttheorie den naturwissenschaftlichen Objekten, deren Sein untersucht wird, eine zweite Gruppe von Objekten, die Kulturobjekte, entgegengestellt werden kann, deren Sein uns nur in **Verbindung mit einem Werte** interessiert und erst in dieser Verbindung einen Begriff gibt, der dem der Naturwissenschaft entgegengestellt werden kann. Demgemäß ergeben sich zwei grundlegende Methoden: eine **generalisierende** für die Objekte der Naturwissenschaften und eine **individualisierende** für die Objekte der Kulturwissenschaften.

Musikwissenschaft und Musikgeschichte.

Wenn wir uns nun unserer speziellen Wissenschaft zuwenden, so ergibt sich als erste Frage: Womit hat sich eine Wissenschaft von der Musik zu beschäftigen, was hat sie zu erforschen?

Es sind die Eigenschaften der Musik als Tonwelt, die eine Darstellung erfordern, die Prinzipien, nach denen die einzelnen akustischen Tonphänomene aneinandergereiht werden, die Regeln, die sich aus allen simultanen und sukzessiven Verkettungen von

[1] **Rickert**, Das Eine, die Einheit und die Eins. Logos II, S. 78.

Tönen ergeben, endlich das musikalische Kunstwerk. Nach den hier angestellten Untersuchungen ist es klar, welche Methode bei jeder dieser Detaildarstellungen anzuwenden ist.

Die Musik bezüglich ihrer akustischen und physiologischen Phänomene ist nach naturwissenschaftlicher, genereller Methode zu behandeln; diese sind auf ihre Gesetzlichkeit zu untersuchen. Die Regeln der Tonverbindung sind normativer Natur; sie sprechen aus, wie die Töne simultan als Harmonie oder sukzessiv als Melodie aneinandergefügt werden sollen, um bestimmte Anforderungen zu erfüllen, die nicht allgemeingiltig, sondern von wandelbaren Werten und Voraussetzungen abhängig sind. Das Gebiet der Musiktheorie gehört demnach zu den normativen Kulturwissenschaften.

Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt des Künstlers, die schöpferische Projektion eines künstlerischen Erlebnisses. Es ist nur in Beziehung auf den Künstler, der es hervorgebracht hat, denkbar und an Werte geknüpft, die in der Bedeutung seiner Individualität als etwas Besonderes bestehen. Es gehört demnach systematisch den historischen Kulturwissenschaften an. Seine Erkenntnis, die Probleme, die mit ihm verknüpft sind, stehen im Mittelpunkte der musikalischen Wissenschaft. Die physikalischen und physiologischen Voraussetzungen der Musik interessieren den Forscher nur insoweit, als sie ihm dazu dienen, das musikalische Kunstwerk erklärlich zu machen. Während die akustischen Phänomene an sich z. B. für den Physiker Interesse bieten, sind die Normen der Musik nur in Hinsicht auf das musikalische Kunstwerk denkbar, da sie aus ihm abstrahiert wurden. *Die Musikwissenschaft stellt sich uns demnach als Teil der Kunstwissenschaft im Allgemeinen und als solcher als Teil der Kulturwissenschaft dar; ihr Objekt ist das musikalische Kunstwerk und die Bedingungen seiner Entstehung, Entwicklung und Ausführung.*

Wir wollen demnach den Ausdruck Musikwissenschaft nur im Sinne einer Abkürzung aus Musikgeschichtswissenschaft akzeptieren. So wie man aber an Stelle von Geschichtswissenschaft den Ausdruck Geschichte allgemein verwendet, so können wir an Stelle des umständlichen Musikgeschichtswissenschaft auch Musikgeschichte sagen, möchten aber jede Verwechslung dieses Ausdrucks mit Wissenschaft von der Musik vermieden wissen. Wir mußten diesen anfangs scheinbar selbst als Fundament hinstellen; doch diente er uns nur so lange, bis es uns gelang, zu zeigen, daß im Zentralpunkte aller Wissenschaft von der Musik das musikalische Kunstwerk stehe, dessen Behandlung eine historische Methode fordert. Sie kann vorderhand ohne Ästhetik auf rein historischer Basis gut auskommen; ja, sie ist erst am Anfange ihres Weges und kann nicht vorurteilslos genug an die Quellen, aus denen sie schöpft, zurückkehren, um immer wieder die Urteile zu revidieren und möglichst zu objektivieren, d. h. der historischen Wirklichkeit anzunähern. Zu einer Künstlergeschichte allerdings, wie sie in letzter Zeit aufkommt, die sich nicht mit einer biographischen Schilderung des Vorbildes begnügt, sondern allgemeine Prinzipien des Schaffens an bestimmten Objekten zeigen will, bedarf es der Hilfe der Ästhetik und der Psychologie. Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar und neigt, je nachdem das Problem im Aufsuchen der allgemeinen Gesetze des Schaffens oder in der besonderen Anwendung eines bestimmten Falles bestand, der einen oder anderen zu. Man tut aber gut daran, vorerst eine möglichst reinliche methodologische Scheidung durchzuführen, um den Prozeß des Aufarbeitens

des Materials nicht zu stören und, durch unzeitige Vermengung von Subjekt und Objekt des Schaffens, die günstige Entwicklung zu hemmen, in der beide Disziplinen begriffen sind. Wir stellen die Musikgeschichte, ebenso wie die Kunstgeschichte im engeren Sinne und die Literaturgeschichte, als Teile einer Geschichte der Künste oder Kunstgeschichte im weiteren Sinne hin, die zu den historischen Kulturwissenschaften gehört. Betrachtet man sie als Objekte in Beziehung auf ein schaffendes Subjekt, so sind sie der Geschichte einzureihen, betrachtet man sie an sich als Güter, denen Werte anhaften, der Kulturgeschichte. Im ersteren Falle hat die Betrachtung von der Person des Künstlers auszugehen und das Kunstwerk im Zusammenhange seines Lebens und Erlebens dargestellt zu werden; im letzteren Falle gehen wir vom Kunstwerke aus, das wir in seiner Entwicklung betrachten, und ziehen die Person des Künstlers nur insoweit in Betracht, als sie für die Entstehung des Werkes wesentlich erscheint. Wie schon aus der Definition des Objektes der Musikgeschichte hervorgeht, ist die letztere Darstellungsweise geeignet, dem gegenwärtigen Stande der Forschung als Rahmen zu dienen; wir betrachten, vom Standpunkte der Musikgeschichte aus gesehen, diejenigen Disziplinen, die mit ihr im Zusammenhange stehen, als ihre Hilfswissenschaften. Tatsächlich hat es die Musikgeschichte verstanden, in der kurzen Zeit ihres Bestandes eine Fülle von Einzel- und Grenzwissenschaften auszubilden. Sie ist in der Erforschung der Quellen zur orientalischen und griechischen Musik mit der orientalischen und klassischen Philologie aufs engste verknüpft, in der Erforschung der Musiktraktate des Mittelalters, mit der byzantinischen, der spätlateinischen. Um die Organisation des Musikwesens und die Rolle der Musik im Leben der Völker kennen zu lernen, bedarf es der Heranziehung der Kulturgeschichte, um die zu den jeweiligen Melodien gehörenden Texte kennen zu lernen, der Sprachwissenschaft und der Geschichte der Dichtung. Religionsgeschichte und Liturgie dienen zum Verständnis der religiösen Musik und ihrer Verwendung beim Gottesdienst; die vergleichende Musikgeschichte ist für die Folkloristik unentbehrlich geworden und im Begriffe, sich zu einem neuen, großen Arbeitsfelde zu entwickeln.

Das Feld der Tätigkeit ist ein ungemein reiches, und obwohl die Musikwissenschaft nur wenige Arbeitsgenerationen in ihrem systematischen Betriebe alt ist, zeigt sich bereits jetzt die Notwendigkeit einer weitgehenden Spezialisierung. In gleicher Weise wie bei den historischen Fächern tritt vor allem eine Teilung in ältere und neuere Musikgeschichte ein. Die ältere gliedert sich wiederum in eine Musikgeschichte des Orients, des klassischen Altertums und des Mittelalters. Historisch-technische Fächer, wie Geschichte der Instrumente und der Notenschrift, sondern sich ab. Die erstere entwächst dem Stadium einer bloßen Sammlertätigkeit durch ihre Annäherung an die Ethnologie, die letztere gewinnt eine fast noch größere Bedeutung für die Kenntnis der Kunstwerke der Vergangenheit, wie die allgemeine Paläographie für das Studium der Geschichte.

Man darf eine Schwierigkeit beim musikhistorischen Studium nicht unterschätzen; die Wenigsten, die sich mit der Musikgeschichte beschäftigen, betreiben sie um ihrer selbst willen. Diejenigen unter ihnen, die sich dem praktischen Musikberufe zuwenden, wählen sich vornehmlich solche Aufgaben, die sie als Musiker interessieren. Ein anderer Teil betreibt seine Forschungen dergestalt, daß die Musikgeschichte nur ein Bestandteil seiner Untersuchungen ist, wie etwa bei denjenigen, die sich mit der metrischen Be-

handlung gesungener Texte beschäftigen. Als dritte Kategorie kommt noch der Sammler hinzu, dem es nicht um die Lösung von Aufgaben und Problemen zu tun ist, sondern der für eine bestimmte Periode, für einen bestimmten Zweig der Musikgeschichte oder ihrer Hilfswissenschaften Interesse besitzt und danach trachtet, eine möglichst vollständige Kollektion von Material — seien dies nun Autographe, Manuskripte, Textbücher, Instrumente usw. — zusammen zu stellen. Dieser letzte Typus nimmt in der musikgeschichtlichen Forschung eine weitaus wichtigere Stellung ein als in anderen verwandten Wissenschaften. Wir verdanken ihm die Konservierung einer großen Menge von unschätzbaren Werken und Instrumenten; mit seiner Hilfe ist es gelungen, die Musikbibliographie in kurzer Zeit auf eine ansehnliche Höhe zu bringen.

Man wird aber einsehen, daß zwischen den drei genannten Arten musikhistorischer Forschung ein grundlegender Unterschied besteht, und daß eine zielbewußte Vereinigung der Kräfte nur dann eintreten kann, wenn die Vertreter der verschiedenen Forschungsarten methodisch vorgehen, so daß sie, bei vollster Wahrung ihrer persönlichen Interessen, die höheren Ziele der restlosen Durchdringung eines Forschungsgebietes befolgen können.

Die Methodologie oder Methodenlehre bietet die allgemeine Unterweisung, wie man sich die Theorie einer Wissenschaft zu erwerben habe [1]). Sie gibt eine Anweisung zu dem Verfahren, „mittels dessen von einem gegebenen Zustande unseres Vorstellens und Wissens aus durch Anwendung der uns von Natur zu Gebote stehenden Denktätigkeit der Zweck, den das menschliche Denken sich setzt, in vollkommener Weise, also durch vollkommen bestimmte Begriffe und vollkommen begründete Urteile erreicht werden könne" [2]). Man unterscheidet zwischen dieser allgemeinen Darlegung des Begriffs und Wesens einer Wissenschaft [3]) und der Methodik, der angewandten Methodologie, welche eine Unterweisung der einzelnen Grundsätze und Operationen ergibt [4]), mit Hilfe deren man in einem speziellen Wissenschaftsgebiete die demselben eigentümlichen Erkenntnisresultate gewinnen kann.

Vielfach wurde die Frage aufgeworfen, ob eine derartige Methodologie ihre Berechtigung habe. Die Tatsache allein, daß neuerdings das gesamte Gebiet der Kulturwissenschaften von den verschiedensten Seiten aus systematisch und methodisch durchdrungen wird, spricht für ihre Berechtigung. So besteht auch für die Musikwissenschaft die Notwendigkeit, sich methodisch zu orientieren, um einem wissenschaftlichen Dilettantismus, der besonders für unser Gebiet verhängnisvoll geworden ist, erfolgreich begegnen zu können. Sowohl der Schaffende wie der Genießende leidet unter der Art, wie heute das musikalische Kunstwerk mit einer Reihe stets wiederkehrender Phrasen äußerlich formal erklärt wird. Von einem Einfühlen in den geistigen Gehalt findet sich nur selten eine Spur, vollends versagt diese analytische Kritik bei Werken, die der Vergangenheit angehören; hier wird kaum der Versuch gemacht, ihrem inneren Gehalte in ähnlicher Weise wie bei Werken der bildenden Kunst gerecht zu werden.

Aber auch die streng wissenschaftliche Forschung, welche es unternimmt, Werke,

---

1) Boeckh, Enzyklopädie und Methoden der Philologie, S. 48.
2) Sigwart, Logik. II, 2, S. 3.
3) Bernheim, Lehrbuch. S. 158.
4) Daselbst, S. 225.

denen wir ein historisches Interesse entgegenbringen, zu schildern, ringt sich nur in seltenen Fällen bis zu einer synthetischen Darstellung durch, deren Ideal ich darin erblicken möchte, daß auf Grund genauester Kenntnis der Zusammenhänge, Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen das zu schildernde Kunstwerk entstehen konnte, alle individuellen Merkmale hervorgehoben werden, die dem Werke das ihm eigene Gepräge geben.

Die für die historischen Kulturwissenschaften eigentümlichen Methoden werden in vier Gruppen eingeteilt: 1. Quellenkunde, 2. Kritik, 3. Interpretation, 4. Darstellung. Der Schwerpunkt der Aufgabe des Musikhistorikers liegt in der kritischen Bearbeitung des Quellenmaterials und in der Deutung und Verbindung der Tatsachen, der historischen Interpretation. Dieser spezifisch historischen Tätigkeit geht meist eine philologische Vorarbeit an den Quellen voran, bei der die Methoden der philologischen Hermeneutik und Kritik in Anwendung kommen.

Die vierte Gruppe, die Darstellung, wird nicht immer direkt einbezogen[1]). Denn die Frage der kunstvollen Darstellung hat dazu geführt, die Stellung der Geschichte als Wissenschaft anzuzweifeln und sie den Künsten beizuzählen[2]). Diese verfehlte Ansicht konnte nur dadurch entstehen, daß nicht exakt nach den letzten Aufgaben der Geschichte gefragt wurde.

Das Ziel einer Wissenschaft ist auf Erkenntnis des Gegenstandes gerichtet, den sie behandelt; das Ziel einer Kunst auf Schöpfung von etwas Neuem in freier Fantasietätigkeit. Der Historiker sucht die Tatsachen zu erkennen, wie sie wirklich gewesen sind — daher die Bezeichnung der Geschichte als „Wirklichkeitswissenschaft" — und sie forschend zu verstehen. Um seine Gedanken zu übermitteln, muß er sich allerdings der Mittel bedienen, welche der Künstler anwendet, um seine Vorstellungen anschaulich zu machen. Während aber für den Künstler die anschauliche Darstellung Zweck ist, ist sie für den Historiker nur Mittel. Es kann für eine historische Darstellung nur förderlich sein, wenn sie den erhöhten Anforderungen, die wir an ein literarisches Kunstwerk stellen, gerecht zu werden vermag. Unmöglich kann es aber der ideale Zweck einer historischen Arbeit sein, durch formvollendete Darstellung zu glänzen, sondern durch eine Durchgeistigung des Stoffes, durch scharfsinnige Kritik und Interpretation. Es ergibt sich dabei meist von selbst, daß das Einleben in einen Stoff günstig auf die Darstellung wirkt und ihre Anschaulichkeit hebt. In diesem Sinne fordert auch Ranke an einer vielfach mißverstandenen Stelle: „Die Historie ist zugleich Kunst und Wissenschaft; sie hat alle Forderungen der Kritik und Gelehrsamkeit so gut zu erfüllen, wie etwa eine philologische Arbeit, aber zugleich soll sie dem gebildeten Geist denselben Genuß gewähren, wie die gelungenste literarische Hervorbringung[3])".

Man darf auch nicht die ergänzende Fantasietätigkeit des Forschers bei Überbrückung von Lücken in den Quellen usw. mit der freien Fantasietätigkeit des Künstlers verwechseln. In diesem Sinne müßte man alle Hypothesen in der Wissenschaft, wo der Forscher gezwungen ist, den sicheren Boden des Tatsächlichen zu ver-

---

[1]) Vgl. Droysen und A. Meister, Grundriß der Geschichtswissenschaft. S. 6.

[2]) Vgl. Bernheim, Lehrbuch, S. 126ff.

[3]) Ranke, Sämtliche Werke, XII, 57.

lassen und kraft seiner divinatorischen Tätigkeit Schlüsse zu ziehen, als Kunst bezeichnen.

Es bedarf wohl keiner näheren Begründung, daß die historische Methode bei jedem Zweige der Kulturwissenschaften, bei welchem sie Anwendung findet, die entsprechende Modifikation erfährt, die nötig ist, um sie den Eigentümlichkeiten des betreffenden Wissensgebietes anzupassen. Von diesen Eigentümlichkeiten aber auszugehen, würde bei dem noch nicht festgefügten Zustande unserer Wissenschaft die mannigfaltigsten Gefahren in sich bergen. Den großen deutschen Historikern des vergangenen Jahrhunderts schwebte das Ziel der Entfaltung ihrer Wissenschaft richtig vor Augen, es bedurfte aber eines Jahrhunderts von Kleinarbeit, um die Beherrschung des Stoffes im einzelnen zu erlangen. Auch in der Musikgeschichte hat die Romantik den Sinn für die Schätze der Vergangenheit wieder erweckt, an deren Fruchtbarmachung seither Generationen von Forschern tätig sind. Doch diese Fruchtbarmachung des geistigen Besitzes früherer Zeiten besteht nicht unmittelbar darin, sie der Musikpraxis zu erschließen. Für viele Epochen besteht gegenwärtig der innere Kontakt nicht und muß erst wieder hergestellt werden. Nicht anders verhält es sich ja auch bei den Werken der bildenden Kunst, wo Meisterwerke generationenlang unbeachtet bleiben, bis eine geistige Strömung sie wieder in den Mittelpunkt stellt. Der unmittelbare Gewinn besteht in der Neuerwerbung geistiger Güter, deren positiven Besitzes man sich nicht mehr bewußt war.

So formt sich dem in höherem Sinne Forschenden ein Weltbild, wie es Droysen im „Grundriß der Historik" in die Worte faßt: „Nicht die Vergangenheiten werden hell — sie sind nicht mehr — sondern was in dem Jetzt und Hier von ihnen noch unvergangen ist. Diese erweckten Scheine sind uns statt der Vergangenheiten. Der endliche Geist hat nur das Jetzt und Hier. Aber diese dürftige Enge seines Seins erweitert er sich vorwärs mit seinem Wollen und seinen Hoffnungen, rückwärts mit der Fülle seiner Erinnerungen. So, ideell die Zukunft und die Vergangenheit in sich zusammenschließend, hat er ein Analogon der Ewigkeit".

Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft

Von

Curt Sachs, Berlin[1]

Eine musikalische Schöpfung, einen musikalischen Stil verstehen, heißt in umgekehrter Richtung den Weg zurückgehen, der vom Gehirn des Schöpfers zu ihm führte: das Kunstwerk muß im Genießenden denjenigen Seelenzustand wiedererzeugen, diejenige Geistigkeit und das Lebensgefühl, denen es selbst sein Entstehen verdankt. Dieser Weg führt durch die Pforte des Gehörsorgans, und hierin liegen die wesentlichen Hemmungen des Vorgangs. Denn das Ohr — weit mehr als das Auge — ist ein befangener, von Gewöhnung und Vorurteil in der Enge gehaltener Richter, der allem Fremden, Andersgebildeten den Durchgang weigert. Das geschieht namentlich dann, wenn Werke entlegener Zeiten und Kulturen anpochen. Man wird in diesem Fall das Auskunftsmittel wählen müssen, auf einem andern Wege, durch ein anderes Tor den Zugang zu erzwingen. Als ein solches bietet sich das Sehorgan, das, unbefangener und entgegenkommender, sich neuen Eindrücken leichter hingibt. Mit andern Worten: der Weg, den wir zu gehen haben, ist mit musikgeschichtlichem Arbeitsgerät allein nicht zu bahnen, er verlangt kunstgeschichtliches Werkzeug.

Wie ist das zu verstehen?

Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Künderin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. Aber auch die andern Künste folgen jedem seelischen Vor- und Fortgang, wenn anders sie aus innerer Notwendigkeit, aus seelischem Zwang geboren sind und des Menschen Denken und Wollen, seine Stellung zu den zeitlichen und ewigen Dingen und sein Lebenstempo spiegeln. So ergibt sich mit Notwendigkeit die Voraussetzung, daß alle Künste von dem gleichen Nährboden, dem durch

[1] Diese Abhandlung ist die Niederschrift eines Vortrags, der im Oktober 1918 in der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft gehalten wurde. Ungefähr gleichzeitig und ganz unabhängig hat in der Kantgesellschaft O. Walzel über „Wechselseitige Erhellung der Künste" gesprochen und soeben seine Gedanken im Druck vorgelegt. Seine Ausführungen, die übrigens von der Dichtung ausgehen und die Musik kaum streifen, sind hier noch nicht berücksichtigt, da die Arbeit bei ihrem Erscheinen bereits abgeschlossen war. Immerhin mag der Leser aus der Doppelheit der Veröffentlichungen entnehmen, daß die Frage des unzerreißbaren Zusammenhangs der Künste in der Luft liegt.

Anlage, Beeinflussung, Klima, Zeitumstände oder sonstwie in einem bestimmten Sinne geformten Seelenleben, gespeist werden. Musik und bildende Kunst sind jeweils Kinder einer Mutter, wie eine örtlich und zeitlich bestimmt abgegrenzte Flora und die entsprechende Fauna Kinder eines Bodens und eines Klimas sind. Gewiß ändern sich Tierwelt und Pflanzenwelt nach ihren eigenen Gesetzen, gewiß spalten sich die Arten auf Grund der eigenen körperlichen Verfassung: aber Anlaß und Bedingung gibt der gemeinsame Boden und das gemeinsame Klima, und so werden sie sich hüben und drüben gleichsinnig verändern, und der Naturforscher müßte — wie es in großem Umfang geschehen ist — aus der Tierwelt eines Landes oder einer Zeit auf die zugehörige Flora schließen können und umgekehrt aus der Pflanzenwelt auf die Fauna.

Ganz so wandeln sich die Künste nach den Gesetzen ihres eigenen Organismus, aber unter den gleichen Bedingungen und unter den gleichen Anstößen wie die Schwesterkünste. Ja, ihre Entsprechung ist viel größer als die der Naturreiche. Denn sie sind nicht, sich selbst überlassen, hinausgestellt, sondern sie werden in jeder ihrer Erscheinungen neu vom Menschen geschaffen, sind die „Objektivierung" des gleichen Willens, sei es in Stein, in Farben oder in Tönen.

So muß denn ein Kunstwille, der gotische Dome, gotische Statuen und gotische Malereien schuf, auch gotische Tonstücke hervorgebracht haben, und derjenige zeitliche und örtliche Ausschnitt aus der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Seelenlebens, aus dem Barockkirchen, Barockskulpturen und Barockbilder erwuchsen, kann auch nur barocke Musik geboren haben. Wohl mag der Kunstwille einer Zeit mehr dem Musikalischen zuneigen als dem Bildnerischen und daher die natürliche Beharrung in der Tonkunst rascher überwinden als in der bildenden, und eine andre, entgegengesetzt gerichtete Zeit wird aus dem entsprechenden Grunde musikalisch zurückbleiben, aber für solche Schwankungen dürfte ein Zeitraum von ein, zwei Jahrzehnten schon viel sein; das Grundgesetz der Übereinstimmung bleibt unangetastet.

Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich der Weg, von dem anfangs die Rede war. Versagt bei einem musikalischen Stil das Ohr, so muß es möglich sein, durch sorgfältiges Vergleichen mit dem Kunststil der gleichen Zeit und Landschaft die Gemeinsamkeiten aufzusuchen und musikalische Stilmerkmale, die vorher nur als leblose Wesenheiten festgestellt waren, nun als lebendigen Ausdruck eines bestimmt abgegrenzten Seelenzustandes, eines bestimmt gerichteten Kunstwollens zu begreifen. Dieser Weg wird uns von der alten, schiefen Vorstellung befreien, daß Wesen und Wandel vergangener Musikepochen nichts anderes sei, als die ständige Vervollkommnung, das Vorwärtsschreiten vom Unreifen zum Reifen, von den Niederungen zur Höhe.

Der Vergleich zwischen Musik und bildender Kunst liegt ja nicht weit ab, und in der Tat hat man ihn gelegentlich gern gezogen; aber das Vergleichen obenhin genügt nicht, es kann eher schaden. Es wird erst fruchtbar bei methodischer Durchführung. In Parallele gestellt muß hüben und drüben zunächst das jeweils Wesentliche werden, nicht irgend etwas, das zufällig in die Augen springt. Es muß von der Kunstgesinnung im großen ausgegangen werden.

Wir wählen als erstes Beispiel dieser Methode das

Morgenland.

Der Kunsttrieb des Morgenlandes findet ganz überwiegend seinen Ausdruck nicht in dem, was wir heute reine Kunst nennen würden, sondern im Kunstgewerbe. Der Schwerpunkt liegt nicht in einer raumbildenden Architektur, in einer freien Malerei oder Graphik, in einer selbständigen Plastik, sondern in der Keramik, Teppichwirkerei, Stoffweberei, im Schnitzen, Ziselieren, Einlegen — kurz, in allen Angewandten Künsten; und was darin geschaffen wird, geht nicht von der naturalistischen Erfassung des Lebens und seiner Erscheinungsformen aus, sondern — entsprechend dem Transzendentalismus des orientalischen Geistes — vom abstrakten, unorganischen, linearen, unräumlichen Ornament.

Nur aus dieser Erkenntnis heraus ist das Wesen morgenländischer Musik ganz zu begreifen. Rassen, deren Anlage mit einseitiger Bevorzugung zum Kunstgewerblich-Ornamentalen drängt, können diesen Naturtrieb in der Tonkunst unmöglich verleugnen. Die morgenländische Musik muß vorwiegend Ornament sein. Es bedarf wohl nicht der Feststellung, daß im Sinne moderner Kunstanschauungen dieses Urteil kein Werturteil ist. Es setzt das Schaffen der östlichen Musiker nicht herab; im Gegenteil: es ist geeignet, den Entscheid des europäischen Ohrs über exotische Musik zurechtzurücken und wesentlich zu verbessern. Vorab stellt es die anscheinende Erfindungsarmut der morgenländischen Musiker in ein andres Licht. Es ist bekannt, daß selbst bei den großen Kulturvölkern Asiens, bei den Indern, Persern und Arabern, — Völkern, die eine musikalische Neukomposition mit berühmten Tonsetzern in fast europäischem Sinn betreiben — die Musik an gewisse Melodietypen gebunden ist. Solche Typen, wie sie die Inder in ihren Rāgas, die Perser und Araber in den Maqamat besitzen, kanonisieren eine bestimmte Beschaffenheit, Ordnung und Reihenfolge der Tonstufen und gewisse Motivgruppen. Wer komponiert, wer das Seine zum Melodienschatz der Heimat beitragen will, hält sich an denjenigen Typus, dessen Ethos seinen Absichten entspricht, er beschränkt sich in den meisten Fällen mit aller Zurückhaltung auf die Tonklötzchen und Wendungen dieses Musters und fügt sie, getreu seinem Vorbild, zu einem Bau zusammen, der für unser Ohr nur ganz unwesentlich vom Modell abweicht. Diese ganze Art, Musik zu machen, ist europäischem Denken und Fühlen so lange unzugänglich, als sie unter dem Gesichtswinkel der reinen Kunst angesehen wird. Wir, die wir gewohnt sind, die künstlerische Tat um so höher einzuschätzen, um so voller zu genießen, je freier und unabhängiger, je ferner allen Vorbildern die Erfindung ist, wir, für die das Kleben an Mustern die verdammenswürdigste Eigenschaft einer Tonschöpfung ist, wir begreifen es nicht, daß unzählige Geschlechter von Musikern fast schablonenartig klassischen Vorbildern folgen und ihre Erfindungskraft in kleinsten Abweichungen erschöpfen. Wir sehen aber klar, sobald uns zum Bewußtsein gekommen ist, daß die morgenländische Musik ganz überwiegend die Rolle des Kunstgewerbes spielt, und daß ihr Wesen Ornamentik ist.

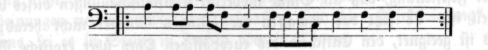
Die Ornamentkunst jedes Volkes hat einen beschränkten Vorrat von Motiven, rein geometrischen — wie Linie, Kreis, Vieleck — und abgeleiteten — wie Hakenkreuz, Sonnenrad, Laufender Hund und Mäander. Dieser Bestand vergrößert sich nur sehr allmählich durch Neuerfindung und Zufuhr. Der Künstler ist auf ihn angewiesen, und er schaltet mit ihm nur insofern frei, als er, dem Zweck und seiner Persönlichkeit entsprechend, Auswahl und Verbindung vornimmt, die Verhältnisse im

einzelnen ausgestaltet, die Linien in Technik und Färbung gegen ihre Umgebung abstimmt und ihnen nach dem Maße seines Könnens einen eigenen Duktus verleiht. Der Ornamentkünstler schafft also nicht neu aus einzelnen Punkten oder Strichen heraus, sondern aus Formgruppen, deren Gefüge und Ausdruckswert im ganzen feststeht.

Genau so baut der morgenländische Musiker nicht Einzeltöne einer Leiter zusammen, sondern Tongruppen, die ihm als Volksgut übermacht sind, und nur die Auswahl und Verbindung, die Tönung, Färbung und der persönliche Schwung bilden seine Eigenleistung. Für dieses Schablonenmusizieren gibt es vielleicht keine deutlichere Illustration als die Tatsache, daß gewisse Naturvölker Panpfeifen bauen, auf denen durch die Reihenfolge der zusammengebundenen Rohre ein für allemal eine bestimmte Melodie festgelegt ist.

Damit hängt die oft unbegreifliche Knappheit und ständige Wiederholung der Melodien zusammen.

Bellakula-Indianer (nach Boas-Stumpf)



Der europäische Hörer, den diese Eigenheit in hohem Grade abstößt, ist geneigt, von Kurzatmigkeit und Eintönigkeit zu reden. Das dürfte ungerecht sein; nur die verkehrte Einschätzung der exotischen Musik als reine Kunst kann dazu verführen. Monotonie und Kurzatmigkeit als Werturteile sind hier so wenig am Platze wie beim Ornament: den Kunstgewerbler, der denselben Zahnschnitt, den gleichen Mäander oder Fruchtkranz hundertmal aneinanderreiht und in ewig unveränderter Gestalt zum Gewandsaum oder zum Tempelfries auszieht, trifft nicht der Vorwurf der Erfindungsarmut oder Phantasielosigkeit. Es gilt nur, das Räumliche ins Zeitliche umzudenken. Dem Europäer wird das nicht leicht; aber die transzendente Geistigkeit des Orients hat diese Gleichsetzung der beiden Anschauungskategorien Raum und Zeit vollziehen können, und daß sie es konnte, ist ein Beweis mehr für das abstrakte Wesen seiner Musik.

Aus dieser Einsicht heraus lassen sich die einzelnen Züge der exotischen Musik unschwer als gegebene Notwendigkeiten begreifen. Wie das Ornament den Hauptausdruck in der Linienführung sucht und einen Ausgleich für die starke Gebundenheit der ganzen Kunstform im freien Umspielen und Zerspielen dieser Linie findet, so drängt auch die musikalische Ornamentkunst zu einer reichen, virtuosen Melismatik.

Tunesisch (nach v. Hornbostel)



Es ist kein Zufall, daß die Sprache — die oft schneller und gründlicher den Dingen auf den Leib rückt als die Wissenschaft — diese Verzierungen im Französischen als broderies, als Stickereien bezeichnet und damit ihr kunstgewerbliches Wesen bezeugt.

Es entspricht nun der Eigenart namentlich des morgenländischen Ornamentierens, wie überhaupt des kunstgewerblichen Arbeitens, daß eine lineare Dynamik in unserm Sinne gar nicht besteht. Die Farben sind ungebrochen, und ein bestimmter Linienzug behält seine gleichbleibende Stärke, ohne an- und abzuschwellen. So auch in der Musik des Orients. Unsere dynamische Skala vom Pianissimo bis zum Fortissimo, die oft in einem kurzen Abschnitt durchlaufen wird, ist dort unbekannt; jeder Sänger, jedes Instrument hat seinen bestimmten, festen Stärkegrad, der ohne wesentliche Crescendi und Decrescendi von Anfang bis zu Ende durchgehalten wird.

Wir sehen also ein orientalisches Musikstück als ornamentales Gebilde ablaufen. Und wie in den dekorativen Künsten dieses streifenmäßige Ablaufen, diese gleichgerichtete, ziellose Fortbewegung oft dadurch betont und gefestigt wird, daß eine gerade Linie die ausspringenden Zierformen in der Richtung hält, so unterzieht vielfach der exotische Musiker seine Komposition mit einer liegenden Pedalstimme, die im buchstäblichen Sinne unentwegt die auf- und niedersteigende Melodie einspannt und begleitet, um ihren Streifencharakter zu verstärken (Abb. 1).



Indisch (nach O. Abraham und v. Hornbostel)



Auch da, wo die orientalische Kunst die ornamentalen Bindungen sprengt, wo sie den Boden des Kunstgewerbes verläßt, bleibt ihr jenes eine, das dem Ornament im höchsten Grade eigen ist: die Flächenhaftigkeit. Das abstrakte Wesen dieser Kunst muß — das kann hier nicht weiter ausgeführt werden — den Raum als Anschauungsform und als Gegenstand unterdrücken und die dritte Dimension in der Darstellung umgehen. Alles Räumliche und alles Körperliche wird ins Flächenhafte umgesetzt. Diese dritte Dimension ist in der Tonkunst die Harmonik, worüber weiter unten Näheres zu sagen sein wird. Daß die morgenländische Musik Harmonik nicht zuläßt und die gelegentlichen Ansätze zu einer harmonischen Körperlichkeit unausgenutzt verkümmern läßt, ist nach dem Gesagten verständlich. Zwar kommen hier und da Zusammenklänge vor: die bereits besprochenen Pedalstimmen, der gleichzeitige Ablauf des Themas in roher Grundgestalt und heterophonisch in ausgeschmückter Zierform

Javanisch (nach J. Groneman)



und sogar vereinzelte Beitöne

Chinesisch (nach E. Fischer)



Aber es ist eben immer ein gleichgerichteter Ablauf. Die Mitläufer verstärken die Bewegungsrichtung, also die zweite Dimension, ohne eine dritte zu geben. Selbst wo einmal eine bescheidene Quinte oder Quarte hinzutritt, hebt sie den einen oder andern Ton aus der Fläche heraus, hebt diese aber nicht als Ganzes auf.

Das Körper- und Raumproblem wird kraftvoll angepackt erst im

Mittelalter.

Die Schwierigkeit, der Musik des Mittelalters gerecht zu werden, ist besonders groß. Empfinden wir die Tonkunst des Nichteuropäers als fremd, auf sich gestellt und abgeschlossen, so können wir uns bei der Aufnahme mittelalterlicher Tonstücke dem Eindruck der Blutsgemeinschaft nicht entziehen, und gerade dieser Eindruck verhindert uns, die musikalischen Stile jener Zeiten als selbstberechtigt, als von innen heraus notwendig zu würdigen und die sich aufdrängenden Urteile „ungelenk, unreif, schülerhaft" zu unterdrücken. Wir stoßen auf Formen, die sich den unsern nähern, wir treffen eine melodische, harmonische und kontrapunktische Anlage, die den Vergleich mit den Dingen der heutigen Musik herausfordert, ohne doch den als selbstverständlich und ewigbindend hingenommenen Vorschriften unserer Lehrer zu entsprechen. In dieser Not springt uns die Bildende Kunst bei.

Nehmen wir als erstes Beispiel eine englische Sequenz des 13. Jahrhunderts.

Sequenz 13. sc. Amor patris et filii (nach Riemann)



Zwei melodische Linien sind miteinander aufs engste verschlungen, ohne daß eine von ihnen den Vorrang beanspruchte. Das nächste bildnerische Gegenstück dazu wäre ein Vertreter der alt-nordeuropäischen Bandverschlingungs- oder Flechtornamentik (Abb. 2). Lamprecht hat einmal von diesen Bändern gesagt:



„Bald erscheinen sie parallelisiert, bald verklammert, bald vergittert, bald verknotet, bald verflochten, bald wohl gar in gegenseitiger Verknotung und Verflechtung durcheinander gewürfelt. So entstehen phantastisch wirre Muster, deren Rätsel zum Nachgrübeln reizen, deren Gerinnsel sich zu meiden, zu suchen scheint, deren Bestandteile gleichsam empfindungsbegabt in lebendig-leidenschaftlicher Bewegung Sinn und Auge fesseln."

Diese Kennzeichnung läßt sich mühelos auf die mehrstimmigen Sätze der vorgotischen und gotischen Musik übertragen. Die Linearumschrift der Sequenz wird das verdeutlichen (Abb. 3). Die Vergleichung lehrt uns, diese Gebilde recht zu würdigen. Sie erlöst uns von der unzureichenden Anschauung, daß die mittelalterliche Kontra-



punktik einen kindlichen, stümpernden Versuch darstelle. Nein, dieses In- und Durcheinanderweben zweier Stimmen innerhalb eines gleichen, engbegrenzten Tonbezirks, das Auseinanderlaufen und Wiederzusammenkommen, Kreuzen und schließliche Einmünden in eine Schlußkonsonanz ist so vollkommen im Geist des malerischen und bildnerischen Kunsttriebs jener Zeiten und Länder, daß man auf einen gemeinsamen, in der Volksseele festgewurzelten Formwillen schließen muß, dessen gültiger und allein denkbarer Ausdruck diese Kompositionstechnik ist. Es geht daher nicht an, ihr Mangel an Wohlklang, logischer Stimmführung und klarer Durchsichtigkeit vorzuwerfen. Das lag außerhalb des damaligen Kunstwollens, außerhalb in dem Maße, daß in der mittelalterlichen Motette jede Stimme sogar einen eigenen Text hatte!

Der Gegenpol dieser Form der Mehrstimmigkeit ist jene andere, die wir gewohnt sind unter dem Namen des Hucbald'schen Quintenorganums, besser Quartenorganums zu verstehen. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß Hucbald's Notierungen zu weitläufigen Erörterungen Anlaß gegeben haben, und daß — trotz den lebenden Überresten einer solchen Praxis — die Modernen sich immer nur mit sichtlicher Verlegenheit an die Behandlung der Frage gemacht haben. Nach manchem Leugnen des ganzen Tatbestandes und vielem Herumdeuteln an Hucbald's Worten steht man jetzt auf dem Standpunkt, daß Hucbald die Praxis seiner Zeit theoretisch auf die Spitze getrieben habe, daß seine Abhandlung also nicht einen Brauch, sondern eine Lehre bezeuge. Die innere Unwahrscheinlichkeit einer solchen Annahme ist recht groß. Ein Mönch des ausgehenden ersten Jahrtausends wird nicht aus eigener Erfindung neue Gesetze literarisch niederlegen; eher wird er dem Treiben einer abgeschlossenen, untergehenden Zeit ein Denkmal setzen, genau wie die großen Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts, Quantz, Ph. E. Bach und L. Mozart, nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit weisen. Den Schlüssel bietet vielleicht auch hier die Kunstgeschichte.

Es ist das Verdienst Alois Riegl's, als erster das Wesen der „spätrömischen" Kunst, d. h. der Kunst vom Beginn der Völkerwanderung bis in die Karolingerzeit klar erkannt zu haben. In seinem Werk über „Die spätrömische Kunstindustrie" (Wien 1901, S. 8) findet sich die neue Feststellung, daß die spätrömische Kunst als größte Tat die Loslösung der Einzelform von der Ebene vollzogen habe, „und indem diese also bereits die Einzelform als kubisch räumlich faßt (ohne freilich den Raum als solchen bereits offen anzuerkennen), steht sie mit ihrer Auffassung der modernen Kunst näher als die in der Ebene befangene klassische, hellenistische und frühere römische Antike". Und weiterhin: „Aber sie anerkennt den Raum — darin noch

immer der Antike folgend — nur als geschlossene (kubische) Einzelform und noch nicht als unendlichen Freiraum". Wenn wir diesen Vorgang ins Musikalische umdenken, so kommen wir zu folgendem Ergebnis.

Das räumliche Prinzip der Musik ist die Harmonie. Denn sie stellt der zweidimensionalen Erstreckung der Melodie eine dritte Dimension gegenüber und setzt den einzelnen Ton — wie in der bildenden Kunst der Raum den Punkt — in eine Doppelbeziehung, einmal zu den andern Tönen der Melodie und dann zu den andern Tönen des Akkordes. Nun verlangt in der bildenden Kunst eine wirkliche durchgeführte Raumdarstellung die enge Beziehung zwischen allen Linien; nur wenn jede Linie eines Bildes in Wechselwirkung mit allen andern steht, gewinnt der Beschauer eine vollkommene Raumillusion. Diesem psychologischen Vorgang entspricht in der Musik die enge lineare Verbindung der einzelnen Klangsäulen, d. h. das, was wir heute harmonische Stimmführung nennen. Der spätrömischen Stufe der Raumdarstellung müßte daher die flächenhafte Aneinanderreihung einzelner musikalischer Körperlichkeiten zur Seite stehen: Zusammenklang an Zusammenklang ohne gegenseitige Stimmverbindung. Man konstruiere sich nun die denkbar einfachste Form eines solchen Musizierens. Das Ergebnis könnte kein anderes sein, als die körperliche Rundung jedes Tones der Melodie durch einen gleichabstehenden, möglichst konkordanten Beiton, also eine gewöhnliche Orgelmixtur, wie sie eben vom Hucbald'schen Organum hergestellt wird. Bezeichnend genug: dieses wurde modesta morositate, mit gelassener Bedächtigkeit vorgetragen, „wobei ja", wie Riemann in seinem Handbuch hervorhebt, „weniger die schneidenden Folgen der Quinten und Oktaven als vielmehr der Wohlklang der einzelnen Akkorde zur Geltung kommen konnte". Riemann erkennt also rein tonpsychologisch dem Parallelorganum die gleiche Eigenschaft zu, die wir ihm, von der Kunst kommend, beigelegt hatten. Und weiter: derselbe Forscher, der, als durchaus andersgerichtet, ein besonders einwandfreier Zeuge ist, findet es rätselhaft, „wie überhaupt die Quarte zu einer so hervorragenden Rolle im zweistimmigen Satze kommen konnte", und er läßt, wenn auch ablehnend, „im Hinblick auf die hervorragende Stellung der Quarte in der griechischen Theorie" das Wort „antikisierende Tendenzen" fallen. Wenn wir noch in Rechnung ziehen, daß gerade Quartenparallelen in der italienischen Renaissance-Frottola und Quintenparallelen in der italienischen Renaissance-Villanelle eine bedeutsame Rolle spielen, so scheint Hucbald's Organum in keiner Weise als Schöpfung eines niederländischen Mönches angesehen werden zu dürfen, sondern als die theoretische Fassung einer mittelländischen, d. h. hier spätrömischen Praxis. Dazu muß kunstgeschichtlicherseits ins Gedächtnis gerufen werden, daß Hucbald's Wirken (gegen 900) in eine Zeit fiel, in der die gleiche Gegend die großartige Auseinandersetzung der spätrömischen Kunst mit den nordischen Überlieferungen sieht. Die Stilnamen Altchristliche Kunst, Karolingische Renaissance, Romanische Kunst sagen das Nähere.

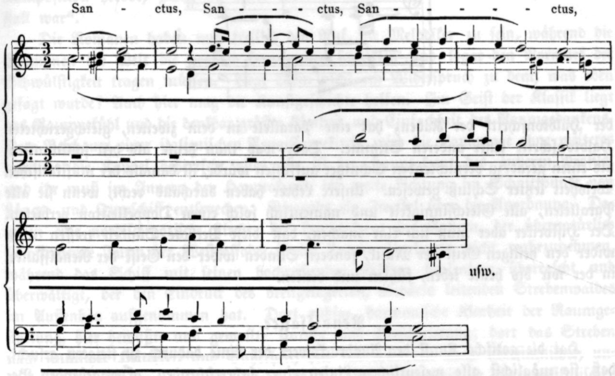
Unter diesem Gesichtspunkt bekommt die recht dunkle Geschichte der beginnenden Mehrtönigkeit und Mehrstimmigkeit einen Sinn. Nordischer Wille zum Liniengewirr kämpft mit klassischem Willen zum Raum, nordische Stimmenunabhängigkeit mit klassischem Harmonietrieb. Es leuchtet ein, daß die Schlacht da besonders toben mußte, wo auf dem gleichen Boden Nord und Süd in Blut und Kultur am unmittelbarsten zusammenstoßen: in Frankreich. Und wie im 12. Jahrhundert die große Auseinander-

setzung zwischen Nordik und Klassik in Frankreich mit dem gotischen Kunststil im Sinne des Nordens entschieden wurde, so im selben 12. Jahrhundert ebenfalls in Frankreich mit dem frühgotischen Musikstil, der Ars antiqua. Der Kenner dieser Zeit wird einwerfen wollen, daß damals eine nordische Nation, die Engländer, im Gymel und verwandten Formen gerade im Sinn der mittelländischen Völker geschrieben haben, daß sie durch Anerkennung der Terz- und Sextkonsonanz an der klassischen Harmonik mitgebaut haben und damit unsere Auffassung Lügen strafen. Allein auch hier bewahrt die kunstgeschichtliche Parallele vor einem Fehlurteil. Denn die Gotik Englands sondert sich recht scharf von der der übrigen nord- und westeuropäischen Länder: sie vermeidet die Höhentendenz und bevorzugt durchgängig die Horizontale, tritt also aus irgend einem inneren Grunde den Stilgrundsätzen des Südens näher als denen des gotischen Nordens.

Die bildnerische Gotik mit ihren allem klassischen Ideal abgewandten Besonderheiten gibt uns nun die Möglichkeit an die Hand, Eigenheiten der gotischen Musik als Notwendigkeiten zu begreifen; sie wird uns vor dem Mißgriff bewahren, daß wir in ihnen die Folgen eines unzureichenden Könnens sehen.

Das Beispiel möge ein Sanctus von Okeghem liefern.

Okeghem (nach Kade)



Eine Betrachtung, die nicht von ausschließlich musikgeschichtlich eingestellten Augen ausgeht, wird dieses Stück wie alle niederländischen der gleichen Zeit nicht der Renaissance zurechnen können, sondern nur der Spätgotik. Die Linie ist zackig und zerrissen, ohne jene große Kurvenführung nach klar herausgestellten Höhepunkten hin, die der hohen Renaissance eigen ist. Wir mögen das zunächst als Schwäche empfinden, lernen aber aus dem Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei, daß die gotische Kunst gerade in dieser Gestaltung der Linie den höchsten Ausdruck für die heiße Intensität ihres

Gefühls fand. Es liegt in dem scharfwinkligen Zug des Tonstücks eine ganz eigene Kraft der Inbrunst, die, der künstlerischen Gesinnung jener Epoche entsprechend, durch Formrücksichten nicht eingeengt und nicht niedergehalten wird. Das dreimalige, immer gesteigerte »Sanctus«, bei dem jedes Ausweichen, jedes Auszacken nur dazu dient, die Energie des Aufstiegs zu verstärken, hat die Ekstase, für die der spätgotische Dom die Stätte ist, und die man in einem Florentiner S. Lorenzo fremd und unzugehörig empfinden würde. Es ist ganz Rogier van der Weyden's Temperament, Geist und Gesinnung. Das Nordisch-Lineare dieser Kunst spricht sich besonders auch darin aus, daß die einzelnen Stimmen gleichsinnig geführt sind: je kräftiger die melodieführende Stimme ansteigt, um so treuer folgen die andern Stimmen ihrer Bewegungsrichtung. Es ist der gleiche Trieb, der den gotischen Maler vom Gegenrichten und Gegenbewegen zurückhält, der Trieb, der — wie beispielsweise auf der Kreuzabnahme im Escorial von Okeghem's Zeitgenossen und Landsmann Rogier van der Weyden — alle Akzentlinien in die Diagonale rückt, und der den Gestalten so oft jenes Unstabile, Gleitende, Knochenlose, Schwebende gibt. Die äußerste Konsequenz dieses Triebes in der Gleichbewegung der gotischen Stimmführung ist der sog. Leittonwechselklang

Willaert (nach Riemann)



der Halbtonschritt der Kadenz hat eine Parallele in dem zweiten, gleichgerichteten Halbtonschritt einer anderen Stimme. Das, was man heute als den schlimmsten, als einen geradezu vernichtenden Schnitzer auffassen würde, ist damals der musikalischen Weisheit letzter Schluß gewesen. Unsere Lehrer haben durchaus recht, wenn sie alle Parallelen, alle Gleichsinnigkeit und namentlich solch einen Doppelleitton verbieten. Der Historiker aber muß sich klar machen, daß diese Verbote Sünden treffen nicht wider den heiligen Geist der Musik, sondern Sünden wider den Geist der Renaissance, in der wir bis heute leben, fühlen und denken.

Renaissance.

Hat die gotische Kunst den Ausdruckswert der Linie dadurch zu steigern gesucht, daß sie möglichst alle wesentlichen Linien einer beherrschenden, akzentgebenden Bewegungsrichtung unterordnete, so vermeidet die Kunst der Renaissance mehr und mehr dieses Verfahren, um schließlich in eine bewußt allseitige Gegenbewegung der Linien einzumünden. Sie macht den entscheidenden Schritt von der Flächenhaftigkeit zur Raumhaftigkeit. Eine gewaltige Bereicherung der körperlichen und räumlichen Anschauung findet statt. Dreht eine Figur den Kopf nach rechts, so die Hüfte nach links; greift der rechte Arm vor, so tritt das linke Bein zurück; weist die rechte Hand nach oben, so leitet ein Schwert in der Linken den Blick abwärts; stürzt auf dem Bilde ein Mann nach rechts, so blicken und handeln die übrigen Personen nach

links. Während in der Gotik jede Bewegung vom Ganzen des Kunstwerks mitgemacht und zu einer Gesamtidee gesteigert wurde, wird jetzt die Bewegung in ihrem Eindruck durch die grundsätzliche Gegenbewegung gesteigert. So begreifen wir das Verhältnis zwischen mittelalterlicher und neuer Stimmführung: nicht als den Gegensatz zweier Stufen der Technik, sondern als den zweier Arten künstlerischer Anschauung und künstlerischer Notwendigkeit. Die zwangläufige Gegenbewegung der Stimmen im musikalischen Satz ruht auf derselben seelischen Grundlage, die den bildnerischen Kontrapost trägt.

Dieses erwachende und immer mehr erstarkende Raumgefühl mußte endlich zu dem führen, was wir heute Harmonie nennen, d. h. zu Akkorden, die gleich Körpern durch logische Verknüpfung das Gefühl einer nicht nur dem einzelnen Tone, sondern der Melodie als Ganzem zugrundeliegenden Dreidimensionalität gewähren. In der Tat treffen wir auf dem Boden der italienischen Vorrenaissance, in der Florentiner Ars nova zuerst eine aller Kontrapunktik abgewandte Harmoniearbeit, und die Zeitgenossen jener quattrocentistischen Künstlergeneration, die mit Zuhilfenahme der peinlichsten Perspektivrechnungen die größtmögliche Raumillusion herzustellen versuchte, schaffen in der Frottola eine nationale Musikform auf der Basis des Dreiklangs. Sehr bezeichnend hebt Schwarz einmal die vollständige Harmonie am Schlusse einer Komposition hervor, „was bei einer niederländischen regelrechten Kadenz nicht der Fall war".

Die Romanen haben nun freilich den Ruf, die Melodiker zu sein, während die Germanen der Welt die großen Harmoniker schenkten und sogar den Vorwurf der Schwülstigkeit tragen müssen. Liegt darin nicht ein Widerspruch zu dem, was eben gesagt wurde? Auch hier mag die Kunstgeschichte helfen. Im Geist der Klassik liegt das Raumgefühl und die denkbar größte Klarheit und Einfachheit des Raumgedankens. Dem Beschauer einer italienischen Renaissancekirche wird die Bauanlage ohne weiteres deutlich: die Kuppel beherrscht alles; sie ist der Hauptakzent des äußeren Profils, und ihr muß im Innern der Hauptakzent, die weite Lichtung im Schnittpunkt von Längs- und Querschiff entsprechen. Nirgends ein Zweifel über die Anordnung. Dagegen eine nordisch-gotische Kirche: der Hauptakzent des Äußern, der übernatürlich hochstrebende Turm der Westfassade, ist im Innern überhaupt nicht wahrzunehmen, während das Schiff mit seinen hochreißenden Kräften denjenigen überrascht und überwältigt, der den Eindruck des breitgelagerten, abwärts leitenden Strebenwaldes im Außenbau aufgenommen hat. Dort ruhige, harmonische Klarheit der Raumgestaltung, hier bewußte und gewollte Unruhe und Verschleierung; dort das Streben nach sinnlicher Heiterkeit und Sicherheit, hier das Trachten nach übersinnlicher, unvorbereiteter Wirkung. Nicht anders ist die Gegensätzlichkeit in der musikalischen Harmonik. Das musikalisch Räumliche, als das wir die Harmonie erkannt haben, mußte im Süden immer unter dem Wertmesser der Ruhe, Klarheit und Sicherheit stehen. Daher wünscht der Italiener eine selbstverständliche, fast zwangläufige Harmonisierung seiner Melodien, zwangläufig in dem Maße, daß ihnen die Harmonie innewohnt und zur Not nicht einmal ausdrücklich gegeben zu werden braucht, um den räumlichen Bezug der melodischen Linie herzustellen. Daher die Herrschaft der Melodie in Italien. Diese Melodie, die so leicht und selbstverständlich harmonisierbar ist, die sich nie der Harmonieunterlegung entzieht, ist aus diesem Grunde niemals

reine Linienkunst, wie es etwa die morgenländische oder die gregorianische Melodik ist. Das Gegenteil herrscht in der nordischen Kunstmusik. Was wir interessante Harmonik nennen, ist nichts anderes, als das Umdeuten und Verschleiern des Raumwertes der einzelnen Töne durch ungewöhnliche, unerwartete Zusammenklänge, durch Trugschlüsse, Vorhalte und Durchgangsnoten oder die Bereicherung der räumlichen Vorstellung durch enharmonische Verwechselungen. Bach's Verfahren, den gleichen Choral bei jedem Wiederauftreten anders zu harmonisieren, also seine Silhouette jedesmal räumlich anders auszudeuten, ist eins der schlagkräftigsten Beispiele.

Es müßte sich nun, wenn wir Recht haben sollen, nachweisen lassen, daß je nach dem Grade des Raumbildungsbedürfnisses, das sich in der bildenden Kunst zeigt, die zugehörige Musik mehr oder weniger das Harmonische in den Vordergrund stellt. Man würde also z. B. nachzusuchen haben, ob der mehr lineare Stil, der allzeit in der Florentiner Malerei geherrscht hat, auch in der Musik zum Ausdruck kommt. Das dem so ist, kann nicht bezweifelt werden. Gleich der neue Renaissancegeist, der im 14. Jahrhundert in Florenz zu Worte kommt, findet als kennzeichnende musikalische Form die Monodie, d. h. die harmonisch leicht gestützte, beherrschende Einzelmelodie, und ein Vierteljahrtausend später ist die Arnostadt abermals die Wiege eines großen monodischen Stils, der an die Namen Galilei, Caccini und Peri anknüpft. Nichts davon erleben wir in Venedig, der Stätte raumillusionistischer Malerei. Die musikalischen Zeitgenossen Giov. Bellini's, Tizian's und Tintoretto's sind keine Monodisten; die Willaert, Rore, Gabrieli reden in wuchtigen Akkorden, in breitgelagerten, tiefgestaffelten Konkordanzen.

Für den Kunsthistoriker ist es selbstverständlich, daß der künstlerische Gegensatz Linie-Raum auch eine Scheidung in den Dingen der Farbe auslöst. Die Florentiner, Castagno, Botticelli, Michelangelo, sind keine Koloristen. Wo aber der Raum als künstlerischer Gegenstand die Einzeldinge zusammenfaßt und sie sich unterordnet, da müssen Licht und Schatten und alle Farbstufen an der Schaffung der dritten Dimension mithelfen. Die Venezianer wurden Koloristen.

Tatsächlich finden wir nun auch auf venezianischem Boden zum ersten Male eine bewußte Ausnutzung der künstlerischen Möglichkeiten des musikalischen Kolorits, d. h. der Gegenüberstellung und Mischung verschiedener Klangfarben. Die Wunder des Giov. Gabrieli'schen Orchesters sind der Ausdruck des gleichen Kunstwollens, das sich in Tizian's Farbenpracht ausspricht. Lichter und Farben sprühen durch- und gegeneinander, daß Ambros ausrufen konnte: „Man fragt kaum noch, was die Stimmen singen, sondern nur, wie es zusammen- und ineinanderklingt". Welcher Gegensatz zum monodischen Florenz! Das Gefühl, daß Musik und Malerei aus einem und demselben Faß schöpfen, ist hier so stark, daß Ambros die Bemerkung nicht unterdrücken kann, die mehrchörigen, von Geigen und Posaunen begleiteten Kirchenstücke Giov. Gabrieli's seien als Musik, was etwa Tizian's Assunta als Gemälde ist. Freilich wird im Hinblick auf Venedig ein solcher Vergleich veräußerlicht und unfruchtbar gemacht, wenn man das Anstreben eines festlichen Eindrucks unterstellt und zum besseren Verständnis das ganze Feierzeremoniell des Dogenpalastes aufziehen läßt. Wohl gab die Kapellmeisterstelle an S. Marco den Anstoß zum Setzen prunkvoller Musik, aber wo hätte es damals in Italien und andern Ländern an Gelegenheiten zu festlicher Repräsentationsmusik gefehlt? Gerade die parallele Entwicklung der ve-

nezianischen Malerei muß uns lehren, daß der Trieb zur künstlerischen Erfassung des Raumes und das Gefühl für feinste Stufungen des Lichtes und der Farbe in der Kunstveranlagung des Renaissancevenezianers wurzeln, und daß die stellenweis verlangte Festlichkeit ihr Rüstzeug eben nur aus den Mitteln schöpfte, die dieser Kunstgeist geschaffen hatte.

Es ist in hohem Grade interessant, wie diese Ausbildung des Kolorits vom Instrumentenbau widergespiegelt wird, wie in unglaublich kurzer Zeit das Bild des europäischen Instrumentariums sich unter dem Einfluß des neuen Raum- und Farbengefühls der Renaissance wandelt. Noch im 15. Jahrhundert herrscht überall Planlosigkeit; die einzelnen Stimmen wurden — natürlich innerhalb der regionalen Palette — von den Tonwerkzeugen gespielt, die gerade zur Hand waren und sich dazu schickten. Um 1500 schafft der Instrumentenbau in Eile aus den Einsiedlern ganze Familien nach dem Vorbild der menschlichen Stimmlagen; Flöten und Bomharte, Geigen und Lauten, alles wird in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßgröße gebaut, um ganze Farbenchöre gegeneinandersetzen zu können und alle Schattierungen bei der Hand zu haben. Und bald geht man weiter. Wie das 16. Jahrhundert das Kolorit mehr und mehr sowohl nach den Glanzlichtern als auch nach den tieferen Dunkelheiten hin erweitert, so setzen die Viererfamilien der Instrumente oben und unten neue Triebe an. Es entstehen die sog. Kleinen und Garkleinen Instrumente mit ihrer hellen und scharfen Klangfarbe und die Großbässe für die dunkeln und satten Schattierungen, und es ist kein Zufall, daß das Werk in dem halben Jahrhundert des ausgehenden Cinquecento und beginnenden Secento durch den Bau der tiefsten Gargroßbässe gekrönt wurde, in jenem Halbjahrhundert, das die Tenebrosi in Italien, Gerard van Honthorst „delle notte“ und Caravaggio, die schwarzmalenden Meister der spanischen Gegenreformation und im Norden Rembrandt erlebte. Schon etwas vorher hatte eine Bewegung eingesetzt, die Palette des Tonmalers durch neue Instrumentenfamilien zu bereichern, indem man die seltsamsten Zwischenstufen und Abwandlungen der Tonwerkzeuge schuf, eine Farbenfülle, die der heutigen überlegen ist, und von welcher der Umstand einen Begriff gibt, daß jene Zeit neben unserer einen Violinfamilie noch eine Gamben- und eine Lyrenfamilie, sowie Geigen, Bastarden und Viole d'amore hatte. Wie mit einem Schlage verblassen diese Farben, verlöschen die Lichter. Nach dem Höhepunkt, dessen klassisches Denkmal Mersenne's „Harmonie universelle“ von 1636 ist, wandern die höchsten und tiefsten und alle Bastardinstrumente auf Kunstkammern und Böden, und der Grundstock des modernen Orchesters, die einfarbige Streichmusik, löst unter der unmittelbaren Einwirkung der englischen Geiger die alte Herrlichkeit ab. Warum? Will man wirklich sagen, die Mode der reichen Orchestrierung sei eben vorbeigewesen, nun habe etwas anderes kommen müssen? Sind Mode und Anderskommenmüssen nicht Symptome für Vorgänge und Entscheidungen, die im Seelenleben stattfinden? Wie will man sich sonst damit auseinandersetzen, daß im gleichen Augenblick gerade Rembrandt, den wir eben nannten, die Farbenschwelgerei der „Nachtwache“ hinter sich läßt und der Welt die Schwarzweißkunst der „Staalmesters“ schenkt, daß gerade damals Frans Hals sein blühendes Kolorit zu einem stillen Grau beruhigt? Ist das Zufall? Ist es Zufall, daß im Zeitalter Bach's die Malerei auf der Wende vom Barock zum Rokoko jene ganz eigene Silbrigkeit hat, die mit akustischen Mitteln von den damals so

gern und reichlich verwendeten Liebesoboen, Gamben und Viole d'amore hergestellt wurde?

Diese wenigen Beispiele mögen genügen. Wir sahen in der musikalischen Form, in der Melodik, Kontrapunktik, Harmonik und Instrumentation bei verschiedenen Völkern durch alle Zeiten hindurch Parallelerscheinungen zu den Werken der Bildenden Kunst. Es waren kleine Beispiele, herausgegriffene Belege, die ohne Zwang und Mühe vermehrt und vertieft werden könnten. Das, was sie mit bindender Kraft aussagen, ist: Musik und Bildende Kunst sind Pflanzen, die aus dem Kunstwollen als ihrer gemeinsamen Wurzel hervorsprießen. Daher wird das innere Verständnis aller musikalischen Erscheinungen auch dann, wenn unser körperliches Ohr versagt, aus den Erscheinungen der Schwesterkunst möglich, die mit ihr gleichen Blutes ist.

Breitkopf & Härtel

Von

Georg Schünemann, Charlottenburg

Zur Zweijahrhundertfeier des Hauses Breitkopf & Härtel (am 27. Januar 1919) erschien der zweite Band eines lange vorbereiteten, durch den Krieg immer weiter hinausgeschobenen Werkes: Oskar von Hase's Gedenkschrift und Arbeitsbericht „Breitkopf & Härtel"[1]). Die Anfänge der Arbeit reichen weit zurück. Aus Beiträgen zu Liliencron's Allgemeiner Deutscher Biographie und weiteren Zusätzen und Ergänzungen entstand 1910 die erste zusammenfassende Darstellung, die in stetem Weiterausbau zu der vorliegenden zweibändigen Geschichte des Hauses führte.

Es ist keine der Festschriften, wie sie gelegentlich zu Geschäftsjubiläen verfaßt werden, sondern eine ausgreifende, auf umfassenden Quellen- und Archivstudien fußende Berichterstattung, die schon durch den Gang der Entwicklung zur Geschichtsschreibung gezwungen ist und neben Zahlen und Daten, neben kaufmännischen und familiengeschichtlichen Ereignissen auch ein Stück deutscher Kulturgeschichte widerspiegelt. Wer die beiden Bände mit ihrem überreichen Quellenmaterial liest und am Schluß zurückblickt auf die Bedeutung des Hauses für die deutsche Geistesgeschichte, für Handel und Gewerbe, Kunst und Kunstwissenschaft, Musikhandel und Notendruck, der wird dem Verfasser Dank wissen für die Liebe und Sorgfalt, mit der er Stein an Stein zu einem festen Bau gefügt hat.

Daß Oskar von Hase als Alterschef des Hauses den gesammelten Stoff nicht kritisch behandeln will, liegt in der Natur der Sache. Er sucht objektiv zu bleiben, soweit das in den gegebenen Grenzen möglich ist, läßt die Archive und Musikerbriefe sprechen oder stützt sich auf Urteile und Darstellungen berufener Männer. So kommt eine quellenmäßige Aneinanderreihung der Ereignisse zustande, eine durch Akten, Archivalien, Rechnungen und Korrespondenzen hindurchlaufende Beschreibung der Geschäftsentwicklung, die mehr durch umfassenden Überblick, durch Tatsachen, Materialien und Nachweise, als durch kritische und subjektive Einstellung interessieren will. Ich könnte mir denken, daß ein anderer, der zum Stoff in keinem persönlichen Verhältnis steht, das Thema nach festen Grundsätzen ordnen und behandeln würde, um über das tatsächliche Geschehen hinaus zu einer selbständigen Beurteilung der Geschäftsführung

1) Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Oskar von Hase. 4. Auflage. Erster Band: 1542—1827, Leipzig 1917, zweiter Band: 1828—1918, Leipzig 1919. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

und ihrer leitenden Gedanken zu kommen. Eine ganze Reihe von Gesichtspunkten ließe sich da aufstellen. Zunächst könnte das Unternehmen rein kaufmännisch-gewerblich beurteilt und vom Standpunkt der Volkswirtschaft und Sozialpolitik bewertet werden. Das wäre die wichtigste und am nächsten liegende Aufgabe kritischer Behandlung. Oder aber man rückte die geistigen Interessen in den Vordergrund und schriebe eine kulturpolitische Studie zur Musikgeschichte. Anders würde wieder ein Musiker das Thema entwickeln; und der Verleger käme bei seiner Interesseneinstellung im Urteil zu einem völlig abweichenden Schlußergebnis. So könnten sich die verschiedensten Urteile aneinanderreihen je nach der Stellung und dem Fachinteresse des einzelnen Kritikers. Auf alle diese subjektiven Auswertungen des Materials mußte Oskar von Hase von Anfang an verzichten. Er konnte nur den äußeren Entwicklungsgang auf Grund der Archivalien nachzeichnen, wollte auch nichts anderes bringen, als eine rein sachliche Darstellung, die nach Möglichkeit die Dinge so entwickelt, wie sie sich in den Akten objektiv darstellen. Diese schwierige Aufgabe, Schatten und Licht gleichmäßig zu verteilen, doppelt schwierig für den Inhaber und Leiter des Hauses, ist dem Verfasser nach jeder Richtung hin gelungen, ja er ist im Urteil zurückhaltender, als nötig wäre. Dadurch sind die Grundlinien der geschichtlichen Entwicklung scharf herausgetreten, so daß sich an die Darstellung weitere kritische Arbeiten anschließen können, die aus der Geschichtsschreibung die Nutzanwendung für die verschiedensten Gebiete von Gewerbe und Verlagsbetrieb ziehen werden.

Oskar von Hase kann die Vorgeschichte des Hauses bis auf Heinrich Eichbuchler zurückführen. Dieser Buchdrucker, der 1542 im Leipziger Ratssteuerbuch erwähnt wird, ist der älteste Vorfahre der späteren Geschäftsinhaber. Seine Witwe heiratete den Leipziger Bürger Hans Rambau, wieder einen Buchdrucker, der sich schnell zu Ansehen und Wohlstand heraufarbeitete. Als Zunftältester und Inhaber der ersten unter vier zugelassenen Buchdruckereien entfaltete Rambau eine reiche Tätigkeit, die im wesentlichen dem Druck von wissenschaftlichen, poetischen und Gelegenheitswerken galt. Hase kann sein Wirken in den verschiedensten Urkunden verfolgen und auch seine beiden Druckerzeichen angeben. Rambau's zweite Frau vermählte sich nach dem Tode ihres Mannes wieder mit einem Buchdrucker: mit Georg Deffner. Er starb bereits nach siebenjähriger Ehe, und Frau Barbara entschloß sich nun, um ihre Druckerei weiterzuführen, ein drittes Mal mit dem über zwanzig Jahre jüngeren Abraham Lamberg zum Altar zu treten. Der Hauptteil der Druckerei blieb Eigentum der Frau. 1612 richtete Lamberg eine vierte Presse ein, doch gab er noch als 57jähriger zu Protokoll, daß er in „seines weibeß Vormundschafft" sitze und deshalb „ein Buchhandell neben der Truckerey" geführt habe. Er war also Buchhändler und Drucker, eine Vereinigung, die viel Ärger und Verdruß mit sich brachte. Um sich vor Klägern und Gegnern zu schützen, bemächtigte er sich durch Privileg des Leipziger Meßkatalogs (1598), der seinem Buchhandel nach außen hin eine feste Stütze gab. Von seinen zahlreichen Druckwerken werden „Geistliche Lieder und Psalmen" 1593 (wohl ohne Musiknoten), Komödien, Gelegenheitsdrucke und die besonders wichtigen „historischen Relationen" über die Zeitereignisse genannt, die er im Anschluß an die Frankfurter Meßrelationen veröffentlichte. Als seine Frau als Mutter von 9 Kindern und 45 Kindeskindern 1624 gestorben war, vermählte sich Lamberg zum anderen mit der Jungfer Christina. Er verkaufte dann seinen Buchhandel und führte nur die Druckerei fort.

Lamberg ist als Musikverleger mit Werken von Johann Hermann Schein hervorgetreten. Das „Cymbalum Sionium“ erschien 1615 auf Lamberg's Kosten, das „Banchetto Musicale“ bei Lamberg und Klosemann 1617, andere Werke wurden von Lamberg's Drucker Hans Glück fertiggestellt. Es ist das erste Mal, daß vom Musikverlag und Notendruck in dieser Vorgeschichte die Rede ist, und man wünschte sich einen kleinen Exkurs über die Art des Betriebs, über Aussicht und Erfolg solcher Unternehmungen, über Konkurrenzfirmen und ähnliche in das Gebiet des Musikalienhandels und Notendrucks fallende Fragen. Es ist schade, daß der Verfasser gerade auf diese uns besonders interessierenden Fragen nicht weiter eingeht und die Drucke nur mit wenigen Sätzen erwähnt. Man hätte gern von der Technik Lamberg's im Gegensatz zu andern Notendruckern gehört, vom Umfang und Gewinn seiner Musikunternehmungen und von den Gründen, die ihn auf dies neue Gebiet führten. Gerade hier, wo der erste Keim zu der späteren Entfaltung des Breitkopf'schen Musikbetriebs liegt, ließen sich aus den vorliegenden Drucken beim Fehlen weiterer Nachrichten wohl einige Schlüsse auf Arbeit, Technik und Handel ableiten, um dadurch den Ausgangspunkt des Breitkopf'schen Notenhandels ins rechte Licht zu rücken. Interessant ist, daß Lamberg gleich mit Werken des Leipziger Thomaskantors begann, also mit Arbeiten, die an Ort und Stelle schon durch das Ansehen des Komponisten auf stärkeren Absatz rechnen konnten. Vielleicht finden sich bei weiteren Quellenstudien noch mehr Musikwerke zusammen, die unter Lamberg's Druckerzeichen, einem anspringenden Dichterroß, in die Welt gingen.

Nach Lamberg's Tode (1629) brach der Krieg aus, der die Druckerei bei der Belagerung Leipzigs in einen Trümmerhaufen verwandelte. Die wenigen Druckwerke, die noch erschienen, kamen unter dem Siegel „Lamberg's Erben“ heraus, bis mit dem Jahre 1633 Henning Köler als Drucker des Meßkatalogs zeichnete. Er hatte Lamberg's Witwe geheiratet und damit das Geschäft übernommen. Auch er beschäftigte sich mit dem Notendruck und brachte Schein's „Studenten-Schmauß“ allerdings „in Verlegung des Autoris“ heraus. Köler druckte den Meßkatalog und überstand selbst die schwierigsten Zeiten des dreißigjährigen Krieges, so daß in den Jahren 1634—1650 37 Werke von ihm verzeichnet werden. Im Jahre 1656 starb er und hinterließ seiner zweiten Frau und seinem Sohn Johann das Geschäft, das zunächst als „Henning Kölers Erben“ und dann unter Johann Köler weiter zeichnete. Da der Sohn erst 11 Jahre alt war, nahm die Witwe den Faktor Johann Georg an, der bald zur Selbständigkeit aufstieg und die Druckerei durch „wissenschaftlichen und fremdsprachigen Druck“ weiterführte. Johann Georg hinterließ, obwohl er dreimal geheiratet hatte, keine Witwe, und die Druckerei mußte verkauft werden. Sie erhielt Johann Caspar Müller. Er hat fleißig hebräische, griechische, lateinische und deutsche Schriften gedruckt und auch als Schriftsteller seines Gewerbes ein Lehrbuch für den Setzer und Drucker geschrieben. 1717 starb er in jungen Jahren. Nach altem Brauch heiratete seine Witwe im Jahre 1719 wieder einen Buchdrucker, und zwar den am 2. März 1695 in Clausthal geborenen Bernhard Christoph Breitkopf.

Das ist in kurzen Zügen die Vorgeschichte des Hauses. Im einzelnen hat Oskar von Hase ein außerordentlich weitgreifendes Material in diesem Abschnitt zusammengetragen, Urkunden und Streitfälle, Nachrichten aus dem Zunft- und Innungsleben, Eingaben, Briefe und Vergleiche, die ein anschauliches und lebendiges Bild von den

Geschäftsinhabern, von ihrer Arbeit und ihrem Leben geben. Das für uns Wichtige, das Eingreifen in Musikhandel und Notendruck, wird nur gestreift. Nach dieser Richtung hin würden weitere Studien nicht allein für die Geschichte des Hauses, sondern ebenso für die Musikgeschichte von Wert sein. Einen Anhalt bietet schon allein die Angabe der Druckerzeichen, die den einzelnen Abschnitten in Reproduktion beigegeben sind.

Mit Bernhard Christoph Breitkopf beginnt 1719 die eigentliche Geschichte des Hauses. Ihm gelang es, im „Goldenen Bären" ein neues stattliches Geschäftshaus zu errichten. Gottsched, der im selben Hause wohnte und gemeinsam mit seiner Frau Adelgunde eifrig bei Breitkopf verlegte, besang den schönen Bau und wünschte seinem Besitzer, „daß seines Sohnes Glück sich noch mag höher heben". Neben der Druckerei entstand ein umfangreicher Buchverlag, der bald überall angesehen war. Im Musikverlag, der jetzt einen schnellen Anstieg nahm, kam 1736 Bach's „Musicalisches Gesangbuch" heraus, das einzige Werk, das Breitkopf von Bach verlegt hat. Textbücher zu Festmusiken wurden auch für Bach in großer Zahl gedruckt, natürlich auf Bestellung, wofür die Geschäftseintragung „Accidentia unbezahlt" einen recht deutlichen Ausweis gibt. Die weiteren Bachdrucke hat Hermann von Hase bereits im Bach-Jahrbuch beschrieben, sie sind hier noch einmal mit allen einschlägigen Notizen kurz zusammengefaßt. Auch die berühmten Druckwerke, die dem Schemelli'schen Gesangbuch folgten, sind jedem Musikhistoriker bekannt: Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße" mit ihren Fortsetzungen, Gräfe's „Oden und Schäfergedichte", Scheibe's „Critischer Musikus", Telemann's Kirchenjahrgang usw. Nähere Angaben über Musikangebot und -Nachfrage scheinen im Hausarchiv zu fehlen, denn sonst wäre der Verfasser wohl sicher über eine einfache Aufzählung und Beschreibung hinausgegangen.

Von 1762 an zeichnete die Firma Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn. Der Sohn Immanuel hatte die durch Ankauf der Hollischen und später der Eisfeldischen Druckerei wesentlich erweiterte Druckerei bereits 1745 vom Vater erhalten und konnte mit ihm gemeinsam auch noch den großen Umbau des „silbernen Bären" aufführen. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, der mit 26 Jahren in das Geschäft eintrat, wurde das eigentliche Herz des Unternehmens. Hase erzählt eingehend von seinen wissenschaftlichen Studien und von der seltenen Veranlagung des technisch, produktiv und geschäftlich gleich tüchtigen Mannes. Nach weitgreifenden Berechnungen gelang ihm 1754 die Erfindung eines Satzes von teilbaren und beweglichen Notenlettern. Damit war dem Notendruck und auch dem Musikverlag eine neue Zukunft erschlossen, denn nun konnte die schnelle, klare und billige Herstellung von Notendrucken auch im Handel ihre Rolle spielen. Mit dem Prachtdruck der Oper „Il trionfo della fedeltà" der Kurfürstin Marie Antonie Walpurgis von Sachsen setzten seine neuen Typendruckwerke ein, und dem ersten geglückten Werk schickte er gleich ein Heft mit „musikalischen Caracteren für die Laute" nach, also eine gedruckte Lautentabulatur, die Menuette von Seidel und eine Fantasie von Baron brachte. Von jetzt an begannen Drucke und Verlagswerke in ununterbrochener Reihe zu erscheinen, Kompositionen von Graun, Herbig, Hertel, Doles, Riedt, Telemann, Quantz, Homilius, Emanuel und Friedrich Bach, Leopold Mozart und vielen andern. Allerdings führten sich diese gedruckten Musikalien nicht so rasch ein, und Immanuel Breitkopf war gezwungen, neben den gedruckten Exemplaren noch Abschriften bereit zu halten. Nach und nach legte er ein ganzes Lager von Musikalien

an und lenkte den gesamten Musikhandel durch seine gedruckten systematischen und thematischen Kataloge in geordnete Bahnen. Johann Adam Hiller war dabei in musikalischen Dingen sein Berater. Auch Instrumentenhandel scheint er betrieben zu haben, wenn auch aus Hase's Notiz nicht hervorgeht, welche Verbindungen er unterhielt und wie er überhaupt den Geschäftszweig unterhalten konnte.

Seine weiteren Erfindungen liegen auf dem Gebiet des Landkarten- und Spielkartendrucks und im Satz von chinesischen Lettern und mathematischen Figuren. Ferner ist er als Fortschrittler im Innungswesen aufgetreten und hat bei den Reformbestrebungen des Buchhandels in vorderster Reihe gekämpft. Es ist mit eins der anziehendsten Kapitel aus der Geschichte des Hauses, dem Wirken und Schaffen dieses ungewöhnlich tatkräftigen Mannes nachzugehen. Oskar von Hase hat den Grundstein der Biographie in klarer und umsichtiger Darstellung gelegt und darüber hinaus auch eine sorgsame Einführung in die weitverzweigte Ideenwelt dieses bedeutendsten Führers des Hauses gegeben.

Immanuel starb 1794, seinen Söhnen Bernhard und Gottlob ein blühendes, erfolgsicheres und einträgliches Geschäft hinterlassend. Beide Söhne waren künstlerisch und wissenschaftlich sorgfältig erzogen und von vornherein zu Nachfolgern bestimmt. Goethe, der beim Vater Immanuel die Bibliothek über Buchdruck und Schriftwesen fleißig benutzte, nennt den älteren einen „wohl gestalteten jungen Mann, der Musik ergeben und geübt, sowohl den Flügel als die Violine fertig zu behandeln". Der zweite sei „eine treue, gute Seele, gleichfalls musikalisch" und habe oft bei gemeinsamen Konzerten mitgespielt. „Wir trieben manches gemeinschaftlich, und der älteste componirte einige meiner Lieder, die, gedruckt, seinen Namen, aber nicht den meinen führten und wenig bekannt geworden sind." Diese „Neuen Lieder mit Melodieen" waren bereits Theodor Breitkopf's zweites Werk. Vorher erschienen „Menuetten und Polonaisen für das Clavier", also leichte Unterhaltungsmusik. Auch sein Bruder Gottlob versuchte sich in Anglaisen, deutschen Tänzen, Françaisen, Quadrillen und Menuetten und brachte sogar einen „Oberon Tanz nach Wieland" für Klavier heraus. In beiden Söhnen lebte nicht die zielbewußte Art des Vaters. Theodor fiel in Schulden, flüchtete nach Petersburg und arbeitete sich dort als Buchdrucker herauf, während Gottlob das Geschäft verfallen ließ. Er knüpfte wohl Verbindungen mit Gluck, Haydn, Vanhall, Dittersdorf u. a. an, aber Geschäftsverluste nötigten bald dazu, den Schwager Stopp als Handlungs-Gesellschafter mit aufzunehmen. Als der Vater starb, verkaufte er den Silbernen Bären und war nahe daran, sein ganzes Unternehmen zu liquidieren. Daß es nicht dazu kam, ist dem Rat von Gottfried Christoph Härtel zu danken, der sich selbst als Teilhaber zur Leitung des Geschäfts zur Verfügung stellte.

Diese kurz umrissenen Ereignisse belebt Oskar von Hase durch ausführliche Nachrichten und Belege. Es gelingt ihm ein hübscher Abschnitt über Goethe's Verkehr im Breitkopf'schen Hause und eine ebenso eingehende wie überzeugende Darstellung von der Entwicklung des Hauses. Im Mittelpunkt steht mit Recht Immanuel Breitkopf, der erste großzügige und praktisch denkende Leiter des Geschäfts, der mit seiner Erfindung des leichten und billigen Notendruckes den gesamten Musikbetrieb in neue Bahnen lenkte. Von jetzt an tritt der Notendruck in Wettbewerb mit den Notenschreibern, die Musiker drängen nach Verlag und Druck ihrer Werke, und auch die

Klavierspieler beginnen langsam, sich an gedruckte Noten zu gewöhnen. Diese allmähliche Umstellung des Musikbetriebs hätte sich vielleicht in einem besonderen Abschnitt zusammenstellen lassen. Man hätte dann, etwa aus statistischen Tabellen, sehen können, wie die Tätigkeit Breitkopf's auf allen Gebieten des Musikhandels umgestaltend einwirkte, wie sich das Verhältnis von Verleger und Musiker änderte und wie sich im Einzelnen der Gewinn auf beiden Seiten stellte. Diese Fragen sind nicht unwichtig; denn einmal liegen hier die Anfänge der neuen Zeit mit ihrer Forderung nach angemessener Bezahlung für gelieferte Arbeiten, und dann stellen sich auch die Verhältnisse für den Verleger um, der mit einer stetig wachsenden Nachfrage rechnen konnte. Gerade die Zeit des absterbenden Generalbasses und des einsetzenden „obligaten Akkompagnements" ist für den Musikhandel mit Klavierwerken und Klavierauszügen von entscheidender Bedeutung. Gern würde man auch Abrechnungen über Werke von Emanuel Bach, Quantz oder Leopold Mozart nachlesen, um aus den Zahlen Rückschlüsse auf die Stellung der Musiker zum Verlag, auf ihre Einkünfte oder Zuzahlungen und auf die Beliebtheit der Komponisten abzuleiten. Sind Aufzeichnungen vorhanden — was sich nach den Bach-Notizen annehmen läßt — so würde eine Veröffentlichung des Materials der Musikgeschichte wesentliche Dienste leisten. Und weiter wäre aus der Aufstellung der Druckkosten für berühmte Werke und aus ihrem Absatz ein Schluß auf den Geschäftsgewinn möglich; denn man liest wohl von dem Wachsen und Gedeihen des Unternehmens, sieht aber nicht recht, ob dieser Aufstieg dem Musikhandel mit beliebten Kompositionen, dem Notendruck gegen Bezahlung oder dem Buchverlag zuzuschreiben ist. Man fragt weiter nach den Werken, die am meisten verlangt wurden, nach dem Briefwechsel mit Musikern, wie Emanuel Bach, Graun, Benda, Quantz usw. und nach der Bedeutung dieser Korrespondenz. Vielleicht findet der Verfasser einmal Gelegenheit, in kurzen Strichen das vorhandene Material nach der gegebenen Richtung zu skizzieren und womöglich systematisch durchzuarbeiten.

Gottfried Härtel erhielt 1796 durch Kaufkontrakt das Geschäft und wurde von Gottlob Breitkopf zum Universalerben eingesetzt. Die Firma zeichnete von jetzt an: Breitkopf & Härtel. In kurzer Zeit brachte Härtel das verschuldete Geschäft wieder in die Höhe. Vor allem sorgte er durch die Gründung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die 50 Jahre hindurch in fortschrittlichem Geiste der Musik diente, für Bekanntwerden des Verlags und seiner Unternehmungen. Seine ersten großen Verlagsunternehmungen glückten: Mozart's „Œuvres complettes" und die Ausgabe der Haydn'schen Klavierwerke. Haydn hielt treu zu Härtel und übergab ihm alle Werke, über die er verfügen konnte. Mit Beethoven, an den sich Härtel im Jahre 1801 wandte, ergab sich nicht so schnell eine Einigung. Beethoven lebte von seinen Kompositionen und hielt von vornherein auf eine angemessene und gute Bezahlung. Härtel konnte den Erfolg der Werke nicht abschätzen und zögerte, und so ergab sich ein Hin und Her, wobei auf Seiten Beethoven's, der als tüchtiger Geschäftsmann unterhandeln, manch hartes Wort fiel („Beethoven macht keinen Wind!"). Erst als Härtel 1808 nach Wien kam und Beethoven besuchte, gelang eine dauernde Geschäftsverbindung, die von der 5. und 6. Sinfonie mit Unterbrechungen bis zu op. 86 reichte. Interessant sind hier die von Hase mitgeteilten Anfragen, Ratschläge, Ablehnungen und Antworten Härtel's, die die bekannten Beethovenbriefe wesentlich ergänzen. Es war gewiß nicht leicht, in der Zeit der Nachdrucke mit Beethoven's For-

derungen und den Druckkosten dazu durchzukommen, aber die Umbildung der musiktreibenden Gesellschaft und das Durchdringen des demokratischen Prinzips auch in der Musikübung mußten einem kundigen Verleger doch zu denken geben. Härtel wollte wohl gleich von Anfang an mit dem in der Allgemeinen musikalischen Zeitung seit dem Jahre 1800 aufmerksam verfolgten Beethoven Geschäftsverbindungen erzielen, aber er geriet an einen selbstsicheren Musiker, der forderte und von seinen „äußersten" Sätzen nicht abging. Die Wendung, die mit dem Wiener Besuch eintrat, wird auf den persönlichen Eindruck Beethoven's und auf das Durchdringen seiner Kunst in Wien zurückzuführen sein. Letzteres gab vermutlich den Ausschlag, denn Beethoven erhielt höhere Sätze als sie irgend ein anderer verlangen durfte. Neben Beethoven verlegte Härtel fast alle berühmten Zeitgenossen und alle größeren und kleineren Tagesgrößen. Clementi, Dussek, Cramer und Steibelt sollten Gesamtausgaben bekommen, die aber nur zum Teil durchgeführt werden konnten. Weiter wurden verlegt: Reichardt, Zumsteeg, Fasch, Cherubini, Peter Winter und unzählige andere. Von bekannten Namen fehlen nur zwei: Schubert und Weber. Mit F. A. v. Weber ergab sich ein Briefwechsel, als das Steindruckverfahren auch von Härtel eingeführt werden sollte. Es stellte sich aber heraus, daß Weber's „kostbare Druckmaschine", die Härtel für 200 Thl. haben sollte, kein leistungsfähiges Werk sein konnte, und Härtel schrieb, er sei gewiß, daß dem Weber „die wahre Procedur dieser Sache nicht bekannt" sei. Er trat mit dem Erfinder Senefelder in Verbindung und konnte bald den wesentlich verbesserten Steindruck als erster in Leipzig zur Geltung bringen.

Die Abschnitte über Buchverlag, technische Geschäftszweige, Fabrikbetrieb, Pianofortefabrik, Verwaltung und Geschäftsgang, die den ersten Band abschließen, zeigen den gewaltigen Aufschwung, den die Firma unter Härtel genommen hat. Aus dem vor dem Verfall stehenden Geschäft wurde ein weit ausgreifendes Unternehmen, das sich unter Härtel's kluger und sachgemäßer Führung die Anerkennung aller Komponisten und Musikfreunde errang. Allerdings ist dabei nicht zu vergessen, daß die Zeit eine andere geworden war. Der Notendruck hatte sich mehr und mehr eingebürgert und bei den Klavier- und Kammermusikspielern bereits durchgesetzt, die Komponisten begnügten sich nicht mehr mit Abschriften, sondern wollten und mußten ihre Werke drucken lassen, wenn sie durchdringen wollten, und das eigentliche Musikleben zog stetig weitere Kreise aus dem Volke heran, wirkte in die Breite und Tiefe und erhielt durch Mozart, Haydn und Beethoven neuen Grund und Boden. Diese völlig veränderte Lage, die in einem eigenen Abschnitt zu behandeln wäre, mußte einem aufstrebenden Verleger bei umsichtiger Geschäftsführung starke Erfolge bringen, und es ist Härtel auch gelungen, die Zeichen der Zeit richtig einzuschätzen und auf seinem Gebiet zu verwerten. Dazu gehörte ein scharfer Blick, Klugheit, Musiksinn und die Musikern gegenüber so nötige Verbindlichkeit; Gaben, die Härtel in reichstem Maße besaß.

Härtel, der in seinen Mußestunden noch Zeit fand, seine Gedanken zur Ästhetik und Musik, zur Philosophie und Psychologie in verschiedenen handschriftlichen Aufzeichnungen niederzulegen, hat das Geschäft über 30 Jahre geführt. Als er 1827 starb, stand die Firma in voller Blüte und hatte Beziehungen zu allen führenden Musikern gefunden. Die Musikwelt war zum größten Teil zum Notendruck und Notenverlag übergegangen, der Handel mit gedruckten Musikalien hatte gewaltig zugenommen, Konzert- und Musikleben standen seit Beethoven und den Wiener Klassikern

auf neuer Grundlage, und das politische Leben war nach den Freiheitskriegen einer ruhigen, mächtig aufstrebenden Entwicklung entgegengegangen. Auf diesem Hintergrund baute sich das Verlagsunternehmen weiter aus und fand reiche Unterstützung beim kaufenden Publikum wie bei den komponierenden Zeitgenossen. Beide Teile waren mit der gediegenen Arbeit der Firma reichlich zufrieden, und es fehlte nicht an Anerkennungen, wie sie gelegentlich Haydn und Beethoven in ihren Briefen oder nähere Freunde des Hauses bei kleinen Feierlichkeiten aussprachen. Der Übergang in das Beethoven'sche Zeitalter hatte einen starken Geschäftsführer gefunden, und Oskar v. Hase kann den ersten Band der Gedenkschrift mit der sicheren Verankerung des Unternehmens im Musikleben des neuen Jahrhunderts beschließen.

Von Gottfried Härtel's Nachkommen amtierten zunächst die beiden Neffen Florens und Wilhelm, dann trat 1832 auch Raymund in die Leitung ein, bis es zur endgiltigen Teilung des Erbes kam: die Gebrüder Hermann und Raymund Härtel führten gemeinsam die Firma, zugleich für die beiden Schwestern als Miteigentümerinnen. Oskar von Hase gibt von beiden Geschäftsführern eine liebevoll geschriebene Biographie; er geht dem Lebensweg des liebenswürdigen, künstlerisch empfindenden Juristen Hermann nach und stellt diesem fein gezeichneten Lebensbild die mehr auf das Praktische gerichtete Natur Raymunds gegenüber. Beide leiteten das Geschäft bis in die Neuzeit: Hermann bis zum Jahre 1875, Raymund bis 1880. Ihnen schließen sich Adele und Wilhelm Volkmann und Pauline und Karl August von Hase an, bis Ludwig Volkmann und Oskar von Hase auf unsere Tage überleiten.

In diesem zweiten, Hermann Kretzschmar gewidmeten, umfangreichen Band verschiebt sich die Darstellung zu Gunsten der Musiker und der geleisteten Arbeit. Die Geschäftsführer treten hinter den Ereignissen zurück, wenn auch aus ihren Unternehmungen und Verhandlungen und besonders aus den mit seltener Energie durchgefochtenen Gesetzen zum Schutz des Verlagseigentums gegen Nachdruck die Verbindungsfäden immer wieder auf die zentrale Leitung zurückzuführen. Eine außergewöhnliche Fülle von Nachrichten, Unternehmungen, Geschäfts- und Verlagsneuerungen ist in diesem Buch zusammengetragen. Es ist zu einem Nachschlagewerk geworden, in dem man sich über Musikwissenschaft und Musikgeschichte und ebenso über Musiker und Schriftsteller bis in unsere Tage hinein orientieren kann. Aus diesem reichen Material, das auch auf Verlagsrecht und Urheberschutz, auf Technik, Verwaltung und engere Hausangelegenheiten eingeht, können hier nur einige Hauptpunkte herausgehoben werden, Nachrichten, die musikgeschichtlich Neues bringen oder die über den Einzelfall hinaus von Bedeutung sind.

Interessant sind die Versuche, der Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine neue, mit der Zeit mitgehende Redaktionsführung zu geben. G. W. Fink, der die Zeitung etwas behäbig und lähmend redigierte, kam gegen Robert Schumann's frische und leidenschaftlich vorstürmende „Neue Zeitschrift für Musik" nicht auf. Die Brüder Härtel traten nun an Mendelssohn heran, der aber in voller Selbsterkenntnis höflich ablehnte. Inzwischen schrieb Fink verschiedentlich gegen Mendelssohn, wodurch der Verlag noch mehr in Verlegenheit geriet. Auch Schumann kam bei Fink schlecht weg, und so entschlossen sich Härtels, an Schumann direkt zu schreiben, ob er die Redaktion der Zeitung übernehmen wollte. Er war im Jahre 1843 nicht abgeneigt,

aber neue Pläne und Reisen warfen alle guten Absichten wieder um. So ging denn mit dem Jahre 1848 die älteste, ein halbes Jahrhundert durchlaufende Musikzeitung wieder ein.

Mit Mendelssohn, dem „frühreifen Edeljuden", wie Oskar von Hase seltsamerweise sagt, ergab sich ein glückliches, durch keine größeren Verstimmungen getrübtes Verlagsverhältnis. Im Archiv liegen allein 175 bisher unveröffentlichte Briefe Mendelssohn's, die Hase zum ersten Male verwerten kann. Sie geben kaum ein neues Bild von Mendelssohn, sind aber wie alle seine Briefe freundlich und entgegenkommend, freundschaftlich und von bezwingender Liebenswürdigkeit. Sehr hübsch ist seine Erläuterung der „Sommernachtstraum-Ouvertüre", die er auf dem Programm nicht anders als mit den Hauptmomenten des Dramas angegeben haben will:

„Ich glaube, es würde genügen, zu erinnern, wie die Elfenkönige Oberon und Titania mit ihrem ganzen Volke fortwährend im Stücke erscheinen, bald hier, bald dort; dann kommt ein Herzog Theseus von Athen und geht mit seiner Braut in den Wald auf die Jagd, dann zwei Liebespaare, die sich verlieren und wiederfinden, endlich ein Trupp täppischer, grober Handwerksgesellen, die ihren plumpen Spaß treiben, dann wieder die Elfen, die sie alle necken — und daraus baut sich eben das Stück. Wenn am Ende sich alles gut gelöst hat und die Hauptpersonen glücklich und in Freuden abgehn, so kommen die Elfen ihnen nach, und segnen das Haus, und verschwinden, wie es Morgen wird. So endigt das Stück und auch meine Ouvertüre."

Von Mendelsohn erschienen 34 Werke bei Breitkopf. Härtel nahm alles, was er schickte, ohne es vorher zu prüfen, und Mendelssohn suchte selbst zu entschädigen, wenn er Versprechen nicht halten konnte, entschuldigte Versäumnisse und nachträgliche Korrekturen und bestimmte auch die Honorarsätze, die in seinem Sinne angenommen wurden. Mit Schumann, der nach Hase dem Verleger gegenüber gern mit „fingierten Geburtstagen und geplanten größeren Reisen" operierte, ergab sich nicht so schnell eine Verbindung. Auf seine ersten Angebote der „brillanten Sonaten" und „Variations symphoniques" verzichtete Härtel, obwohl Schumann „keine großen Ansprüche" stellte. Erst mit dem „Carnaval" und den „Phantasiestücken" kam eine dauernde Verbindung zu stande. Schumann wurde dem Verlag einer der treuesten, und heute kann man wohl sagen, einer der zuverlässigsten Berater. Er wies auf Schubert's Nachlaß hin, und obwohl Härtels das „Merkantilische" bei solchen Unternehmungen vorschoben, gelang es doch, von Ferdinand Schubert die C dur-Sinphonie zu erhalten und zu drucken. Und dann kündigte Schumann Johannes Brahms an, der mit op. 1 und 3 von Breitkopf & Härtel eingeführt wurde. Das angebahnte gute Verlagsverhältnis dauerte bis zum G dur-Sextett, wenn auch zwischendurch manches abgelehnt wurde, z. B. das Klavierkonzert, mit dem Härtels nicht durchzudringen glaubten. Schon bei diesen Rückweisungen macht sich in Härtels Briefen ein doktrinärer Unterton geltend, der wohl auf den Einfluß musikalischer Berater zurückzuführen ist. Beim Sextett, das der Verlag bereits angenommen hatte, kam es dann „unter dem ausdrücklich ausgesprochenen Einflusse eines dritten" zur Lösung der Zusage. Brahms war tief gekränkt und zog sich von Breitkopf & Härtel zurück. Wer der Berater bei dieser Angelegenheit war, verrät Hase nicht. Aber es scheint, als ob von dieser Zeit an äußere Einflüsse zum Schaden des Verlags immer weiter um sich griffen.

Chopin und Liszt wurden von Härtels eifrig gepflegt. Von Liszt erschienen

nicht nur die beliebten Bearbeitungen, Übertragungen und Fantasien, sondern ebenso selbständige Klavierwerke, die symphonischen Dichtungen, Dante- und Faust-Symphonie usw. Die Partituren der symphonischen Dichtungen wurden übrigens auf gemeinsame Kosten oder Unkosten gedruckt, 90 Stück reichten 12—20 Jahre! Mit Liszt bestand nach Hase's Nachrichten und Quellen ein entgegenkommender, freundlicher Verkehr, der bis in seine späten Schaffensjahre fortdauerte. Daneben wurden Werke aller irgendwie stärker hervorgetretenen Komponisten verlegt, Arbeiten von Löwe, Hauptmann, David, Henselt, Franz, Gade Joachim und unzähligen andern. Auch der Opernverlag kam in Aufnahme, allerdings zunächst nur in der üblichen Form der Opernfantasien über beliebte Themen. Solche Arrangements wurden von einer Anzahl von Musikern und Lohnarbeitern besorgt und in allen möglichen Bearbeitungen für Klavier, größere und kleinere Besetzung, bis zu 2 Flöten hin vorgelegt. „Der Verleger muß sich, auch bei anerkannten und beliebten Opern oft mehr auf die Arrangements, als auf die Originalausgaben verlassen", schreibt Härtel einmal.

Bei Richard Wagner, der sich schon als stud. mus. an Breitkopf gewandt hatte, um mit Korrekturen und Arrangements etwas zu verdienen, lagen die Verhältnisse für den Musikverlag nicht einfach. Wie Oskar von Haase argumentiert, befanden sich die Verleger „in einer üblen Zwickmühle". Die Kunstrevolutionäre griffen das Bestehende an und untergruben damit die herrschende Musikliteratur, von der die Verleger lebten. Halfen sie dem Neuen, so verloren die alten Werke; halfen sie nicht und glückte die Umwertung der Werte, so waren sie auf das Altenteil gesetzt. Härtels hielten sich zunächst an die goldene Mittelstraße. Von Wagner erschienen seine bescheidenen Schulerstlinge, eine Sonate und Polonäse als op. 1. und 2., das „Liebesmahl", „Lohengrin" und „Tristan". Es ist kaum möglich, hier auf alle diese Unternehmungen und weiteren Pläne einzugehen. Wagner bot viel und war sich der Machtstellung seiner Kunst gewiß, Härtel hielt sich an das „Merkantilische", zögerte und schlug nur zaghaft ein, wenn sich ein Erfolg gezeigt hatte. So ging das große Nibelungenwerk dem Verlag wie so vieles andere verloren. Eine Kritik, die von Wagner's Briefen aus einsetzen könnte, würde den Gegensatz zwischen Künstleridealismus und kaufmännischer Berechnung beleuchten und weiter zu einer grundsätzlichen Stellungnahme zur Kunst und Verlegerpolitik zwingen, die an dieser Stelle zu weit führen würde. Die Fragen greifen bis in unsere Tage über und haben bisher noch keine Lösung gefunden. Vielleicht bringt hier die angestrebte Sozialisierung einen Ausgleich zwischen schaffendem Musiker und Verleger. Sie kann zu einem Zusammenschluß beider Kräfte im Dienste der Kunst führen, sohald der Staat als Unternehmer oder Teilhaber auftritt und alle Kosten und Unkosten der Drucklegung und Honorarzahlung übernimmt.

Von Wagner leiten die Verlagswerke der Firma weiter zu Bruch, Raff, Klengel, Scharwenka, Taubmann und andern Musikern, die nach den „Mitteilungen von Breitkopf & Härtel" in seltener Vollzähligkeit angeführt werden. Auch in diesem neuesten Abschnitt der Geschäftsführung gibt es eine kleine Geschichte der verpaßten Gelegenheiten. Hugo Wolf's Lieder, 180 an der Zahl, wurden abgelehnt, weil ein „angesehener sachverständiger Berater" urteilte, sie gehörten „zu dem Ungereimtesten, das die äußerste Linke der neudeutschen Schule wohl bisher gezeitigt haben mag". Und mit Max Reger ist es nicht anders gegangen, denn ein „für Neues begeisterter

Sänger" meinte von seinen Liedern: „Elend zusammengestoppeltes Zeug, ohne Phantasie, ohne Noblesse" usw. Von Richard Strauß erschien nur der Festmarsch, den der junge Gymnasiast seinem Onkel gewidmet hatte, bei Breitkopf; die Druckkosten übernahm Onkel Pschorr. Ein Quartett, das Strauß noch anbot, wollte Breitkopf nur nehmen, wenn Strauß die Kosten selbst bezahlen würde. Dafür war aber schon der junge Strauß nicht mehr zu haben. Die Verleger wünschten ihm alles Gute für seine „weitere musikalische Laufbahn" und blieben fortan auch von weiteren Straußwerken verschont.

Im Großen und Ganzen ist der Firma viel entgangen, besonders in neuerer und neuester Zeit, aber die Geschäftsleitung hat diese Verluste durch tatkräftiges Eingreifen wieder gutgemacht, und es wäre völlig verkehrt, heute eine Rechnung aufzumachen, die Aktiva und Passiva einander gegenüberstellte. Die Geschäftsleiter versuchten nach Möglichkeit, auch in dieser Zeit mit den Ereignissen mitzugehen. Daß sie dabei mit glücklicheren Unternehmern nicht immer Schritt hielten, hat verschiedene Gründe. Einmal fehlte es an kundigen Beratern, und dann war der Verlag mit der Arbeit für die Musikwissenschaft zu überlastet, um auch auf dem Gebiet der modernen Musik noch große Treffer zu ziehen.

Breitkopf & Härtel's Verdienste um die Musikwissenschaft brauchen an dieser Stelle nicht im Einzelnen hervorgehoben zu werden. Jeder Musikhistoriker kennt die monumentalen Publikationen der Firma. Der Neudruck alter Musikwerke setzte schon unter Gottfried Härtel mit Psalmen Hans Leo Haßler's ein, weiter folgten Domenico Scarlatti, Tartini und C. H. Graun. Von Bach erschienen die Motetten 1802 und 1803 in zwei Heften, die Choral-Vorspiele 1803 und 1805, das Wohltemperierte Klavier 1818, der 117. Psalm und die Kantate „Ein feste Burg" im Jahre 1821. Händel's „Messias" kam 1803 in Partitur heraus, im gleichen Jahre sein 100ster Psalm und 1805 die „Empfindungen am Grabe Jesu". Die aufstrebende Musikwissenschaft fand gleich von Anfang an Aufnahme: Nissen's Mozart-Biographie eröffnete unter den Brüdern Härtel die große Reihe wissenschaftlicher Arbeiten, die von Winterfeld und Kiesewetter über Jahn, Chrysander und Spitta bis zu Kretzschmar hinaufführen. Man müßte eine Einführung in die Musikwissenschaft schreiben, wollte man alle Arbeiten nennen, die Breitkopf & Härtel auf diesem Gebiet herausgebracht haben. Das gewaltige Unternehmen der großen Bach-Ausgabe, die Folge der Händel-Werke und die Gesamtausgaben von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Schumann und Schubert, weiter die kritischen Ausgaben von Palestrina, Vittoria, Lasso, Sweelinck, Schütz und Schein, die Denkmälerbände in Deutschland und Österreich — alle diese Werke und eine große Zahl von praktischen Ausgaben und weiteren Bearbeitungen und Neudrucken geben einen breiten Einblick in die umfassende und erfolgreiche Tätigkeit des Hauses. Die zusammenfassende Übersicht über die auf diesem Gebiet geleistete Arbeit ehrt die Leiter der Firma, wie ihre Mitarbeiter und Förderer.

Mit der Neubelebung alter Musik hat sich Breitkopf & Härtel die Musikwissenschaft zu bleibendem Dank verpflichtet, und wer im zweiten Band der Gedenkschrift blättert, liest mit den Namen und Verlagswerken zugleich ein Stück deutscher musikwissenschaftlicher Arbeit. Daß dieser Teil des Buches mit der Überschrift „Breitkopf & Härtel im neuen Reich" mehr lexikalisch angeordnet ist, erschwert die Lektüre. Der

Nutzen liegt in der Vollständigkeit und leichten Übersicht der behandelten Verlagswerke. Zum Schluß gibt es Nachrichten über den Geschäftsausbau im In- und Ausland, über Hausangestellte, Traditionen und über den Organismus des gesamten Betriebs mit seinen vielen Unterabteilungen und Sonderunternehmungen. Bilder unterstützen die Anschauung und vermitteln eine Vorstellung von dem gewaltigen, aus kleinen Anfängen entstandenen Geschäftsbetrieb.

Was sich an Ereignissen und Unternehmungen im Laufe der Jahrhunderte abspielte, ist zu einem übersichtlichen und umfassenden Bild geformt. Sieht man auf beide Bände zurück, so verdienen Darstellung und Quellenstudium uneingeschränkte Anerkennung. Allerdings kann ein Fernstehender über die Ausnutzung der vorhandenen Archivalien nicht gut urteilen, da sie im Geschäft verwahrt und hier zum ersten Male auszugsweise ohne nähere Angabe der Standorte verwertet werden. Man darf bei der Hingabe und Treue, mit der der Bericht geschrieben ist, wohl annehmen, daß alle Quellen für die Ausarbeitung herangezogen sind. Das Entscheidende ist, daß Hase objektiv bleibt, daß er keine kritische Einstellung sucht und nur das Tatsächliche berichten will. Dadurch ist das Material gesichert. Es ist denkbar, daß viele Abschnitte zum Anhalt für eigene Durcharbeitung dienen werden. Im Falle Beethoven, Wagner und Brahms ist es ohne weiteres angängig; in andern Kapiteln wird das Korrespondenzmaterial willkommen sein, um daraus allgemeine Themen über Verleger und Musiker zu bestreiten. Auf jeden Fall bildet der Arbeitsbericht eine reiche Quelle für die Beurteilung von Musikern, Verlegern und anschließenden musikalischen Zeitfragen.

Im älteren Teil sind die Ereignisse in größerem Zusammenhang gebracht, doch gibt es auch da noch Anknüpfungspunkte zu erfolgreicher Weiterarbeit. Die wichtigsten sind schon berührt: sie weisen auf den im Archiv liegenden, noch ungenutzten Teil an biographischem und zeitlichem Musikmaterial und weiterhin auf die gegenseitige Durchdringung von Geschäftsfortgang und allgemeiner musikalischer Entwicklung. Diese teils kritische, teils musikwissenschaftliche Behandlung des Stoffes wird noch zu leisten sein Seinen gestellten Plan hat der Verfasser in breiten Ausmaßen verwirklicht: er hat der eigenen Firma ein ehrendes, wohlverdientes Denkmal errichtet.

Ausgegeben am 1. April 1919
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W. 57, Gödenstr. 28, an den alle Sendungen zu richten sind.

Chʻao-tʻien-tzĕ

Eine chinesische Notation und ihre Ausführungen

Von

Erich M. v. Hornbostel, Berlin-Steglitz[1]

Nur späte Kulturen fesseln die flüchtigen Formen der Musik durch Schriftzeichen. Die Gründe so langen Verzichts liegen nahe genug. Noch heute kennen nur die Rassen der alten Welt die Kunst schriftlicher Mitteilung überhaupt; die junggebliebenen Völker Afrikas, Südasiens, der pazifischen Inseln, Amerikas unterstützen das Gedächtnis nur beim Zählen und Rechnen durch Knoten und Kerben, bei Kult und Magie durch Zeichnungen, die kaum noch zu Zeichen entwirklicht sind. So bleiben Gebet und Beschwörung, Mythos, Fabel und Gedicht, mag man sie sprechen oder singen, der mündlichen Überlieferung. Der Chippewa-Priester ritzt die Anschauung, die der Kultgesang ihm gibt, in Birkenrinde, und vor dem Bild erinnert er sich des Gedankens, des Worts und der Weise zugleich, die kein Schriftloser je zu trennen vermag. Erst wenn die Wortschrift den Text vom Melos gelöst, wenn das Instrument Ton gegen Ton scharf abgegrenzt und jeden für sich gefestigt, wenn endlich die Theorie ihnen Namen gegeben hat, wird es möglich, den Klang auch für das Auge zu bezeichnen[2].

Deutlich bestimmt ihr Ursprung die Art primitiver Tonschriften. Sie kennen vorerst keine besonderen Zeichen, sondern begnügen sich mit den längst üblichen Ideogrammen, Buchstaben oder Ziffern. Von den Panpfeifenrohren, deren Maß absolute Tonhöhen festlegte, nahmen die ältesten Chinesen die Namen und Zeichen für Stein- und Glockenspiele. Die höchste und tiefste Saite gaben den Griechen die Anfangsbuchstaben ihrer Namen Νήτη und Ὑπάτη zur Bezeichnung der Ecktöne der Instrumentalleiter, die älter ist, als die alphabetische Gesangnotation. Lange bevor die Inder mit Sanskritlettern abgekürzte Tonnamen schrieben, bezifferten sie die vedischen Liedertexte. Aber niemand wird Gesangtöne numerieren, ehe Instrumente ihm Skalen

---

[1]) Die vorliegende Abhandlung ist ein Beitrag zu der Festschrift, die Carl Stumpf zum 70. Geburtstag von einigen seiner Schüler als Ausdruck ihrer Verehrung und Dankbarkeit handschriftlich überreicht worden ist.

[2]) Siehe Literatur-Verzeichnis am Schluß [1]) [2]).

geliefert haben. Ziffern bezeichnen die Saiten der japanischen Zither, und ohne die Laute hätten die Araber des Mittelalters schwerlich ihre bescheidenen Tabulaturen erfunden. Noch vier von den neun Zeichen, die im 1. Jahrtausend n. Chr. die Völker der mongolischen Steppe mit ihren Geigen nach China brachten, sind Ziffern. Nur durch ihre Herkunft vom Instrument wird begreiflich, daß Namen und Zeichen den Gleichklang der Oktavtöne zunächst nicht beachten, der doch selbst in so primitiven Gesängen, wie den australischen, wirksam ist. Die *Νήτη* ist die Oktave der *Ὑπάτη*, die altgriechische Vokalleiter beginnt mit *ΑΒΓ* und schließt eine Oktave tiefer mit *ΧΨΩ*, und erst das 10. nachchristliche Jahrhundert wiederholt nach dem siebenten Buchstaben den ersten. Auf Bali werden heute noch sämtliche elf Töne einer fünfstufigen Leiter, die zwei Oktaven umfängt, verschieden notiert, und die Chinesen haben die Ideogramme liu und wu für die Oktaven von ho und ssë beibehalten, obwohl ein Determinativ jeden „dunklen" Ton in einen „hellen" wandelt[1]).

Nur die Lius benennen nach den Rohren, die sie festlegen, Töne. Aus den Namen, Buchstaben und Ziffern für Saiten, Griffe, Flötenlöcher können nur Zeichen für Leiterstufen werden, deren Entfernung von den Nachbarn mit der Stimmung des Instruments sich ändert. So wird weder die absolute, noch die genaue relative Tonhöhe unmittelbar gegeben. Die Vorzeichnung der Tonart, die oft auch unterbleibt, verlangt Kenntnis der Theorie, die dem Praktiker fehlt. Der chinesische braucht sie nicht, denn er kann garnicht anders, als den Halbton und den Tritonus meiden. Die Motive trennt die Schrift durch leere Zwischenräume, und daß ein Takt immer vier Viertel hat, weiß der Spieler, auch wenn der Schreiber die begrenzenden Kreise fortläßt. Im javanischen und balinesischen Orchester zeigen Gongschläge den Schluß von Vers und Strophe an, aber den Zeitwert der einzelnen Noten kann man hier sowenig ablesen, wie in China. Fachausdrücke geben die Figurierung an, ähnlich wie die feinen Nuancen der Spieltechnik den späten Virtuosen der indischen Vina und des chinesischen Kin wichtig genug waren, sie mit den Tönen schriftlich zu überliefern[2]). Kein Wunder, daß diese komplizierten Notationen den Kennern vorbehalten blieben und mit ihnen ausstarben.

Aber auch die volkstümliche Tonschrift ist nicht mehr als eine Gedächtnishilfe neben und nach der persönlichen Lehre. Die Silben, die der japanische Musikschüler, noch bevor er die Weise spielt, auswendig lernt, und die in Peking der blinde Straßensänger murmelt, wenn er seines Liedes nicht ganz sicher ist, geben auch auf dem Papier nur das Sol-fa wohlbekannter Melodien; nicht anders, als in unseren evangelischen Gesangbüchern, Volksliedflugblättern, Kommersbüchern das Notenbild den meisten eine nebensächliche Beigabe ist, ein andeutendes Merkzeichen aber auch denen, die es nicht lesen können.

Aus solcher Sachlage erwachsen dem Forscher mit reizvollen Aufgaben zugleich die Schwierigkeiten ihrer Lösung. Seit anderthalb Jahrhunderten haben europäische Gelehrte immer wieder chinesische und andere orientalische Notationen übertragen[3]). Aber die Transkription sagt uns, so wenig wie die Vorlage, wie die Musik wirklich klang; und wenn die Deutung der Zeichen der Lehre einheimischer Theoretiker noch

---

[1]) In den Sammlungen von Tempelgesängen wechseln Stücke in tiefer Lage (shu = trüb) und in hoher (ch'ing = klar).

[2]) Siehe Literatur-Verzeichnis [3]). [3]) Siehe Literatur-Verzeichnis [4]).

so sorgsam folgt, so bleibt vieles, ohne Kontrolle durch die Praxis, doch zweifelhaft: der Rhythmus vor allem und die Phrasierung, dann die Oktavlage und die Leiter und damit die Intervalle.

Eine genauere Vorstellung von chinesischer Musikübung, wie sie mit Hilfe der Phonographie J. B. Gilman, E. Fischer und der Pater van Oost[1]) geben konnten, läßt den Abstand zwischen schriftlicher Anweisung und Ausführung ahnen. Aber vielleicht wird er, wie Entfernungen bei trüber Luft, überschätzt? Und sollte man nicht erwarten, daß eine Notiz, je kürzer sie ist, um so vollständiger Unwesentliches ausschließt? Bleibt so vieles dem Geschmack der Zeit, der Begabung der Person, der Laune des Augenblicks überlassen, so will der Schreiber das Andre eben dem Wechsel entziehen, das Gesetz — den Nomos —, den Träger des Ausdrucks — den raga — festlegen.

Zweierlei also wird dem Europäer erst durch die Vergleichung von Notation und Phonogramm möglich: aus dem Gerippe die lebendige Form und in dieser ihre Seele richtig zu erkennen. Der einzige bisher bekannte Versuch dieser Art — in E. Felber's Bearbeitung vedischer Gesänge[2]) — scheiterte daran, daß Jahrtausende lange mündliche Überlieferung, um die Bezifferung unbekümmert, die ursprüngliche Sangesweise bis zur Unkenntlichkeit gewandelt hatte. So scheint die Hoffnung, uralte Denkmale durch die Kunstübung später Enkel zu deuten, vergeblich.

Bescheidenere Wünsche erfüllt ein schmales Heftchen aus Dr. Herbert Müller's Sammlung Pekineser Walzen und Musikalien für das Berliner Phonogramm-Archiv. Es enthält das Manuskript der Melodie Chʻao-tʻien-tzĕ (Audienz beim Kaiser) nach dem Diktat des blinden Gitarristen, der sie spielte. Zwei Walzen bewahren das Spiel, eine dritte eine Geigenversion desselben Stücks[3]).

Die Notation

(Vgl. Bild 1 und Notentafel I.)

Der Untertitel bezeichnet das Manuskript als Hsien-tzĕ-pu, Niederschrift für Gitarre. Es bedient sich der populären, nach zweien der Zeichen Kung-chʻê genannten Notation. Die Tonbedeutung wäre, ohne Phonogramm, nicht sicher anzugeben. Erstens fehlen die Determinative der höheren Oktavlage[4]). Da von den beiden tiefsten Stufen ho garnicht und ssĕ nur an einer Stelle — am Beginn der Strophe C — vorkommt, ist anzunehmen, daß die Zeichen i, shang, chʻê und kung auch die höhere Oktave bedeuten können, und man wird die Lage so wählen, daß der Fluß der Melodie nicht durch gehäufte große Sprünge zerzackt wird. So ist es ganz klar, daß zwischen wu und wu — am Anfang des Stücks — nur die Oktaven von shang und i stehen können. Nach demselben Prinzip aber würde die zweite Gruppe (b_1) in die höhere Oktave zu verlegen sein, zumal es — Strophe D zufolge — erlaubt

---

1) Siehe Literatur-Verzeichnis 5).

2) Siehe Literatur-Verzeichnis 6).

3) Herrn Dr. Müller ist das Phonogramm-Archiv und auch diese Arbeit für unermüdliche Hilfe und förderndes Interesse sehr dankbar verpflichtet.

4) Auch wo sie vorkommen, wie in den schon erwähnten gedruckten Sammlungen von Tempelgesängen, scheinen sie nur die Oktavlage des ganzen Stücks, nicht einzelne Töne zu bezeichnen. Denn sie sind immer allen Ideogrammen beigesetzt, auch liu und wu.

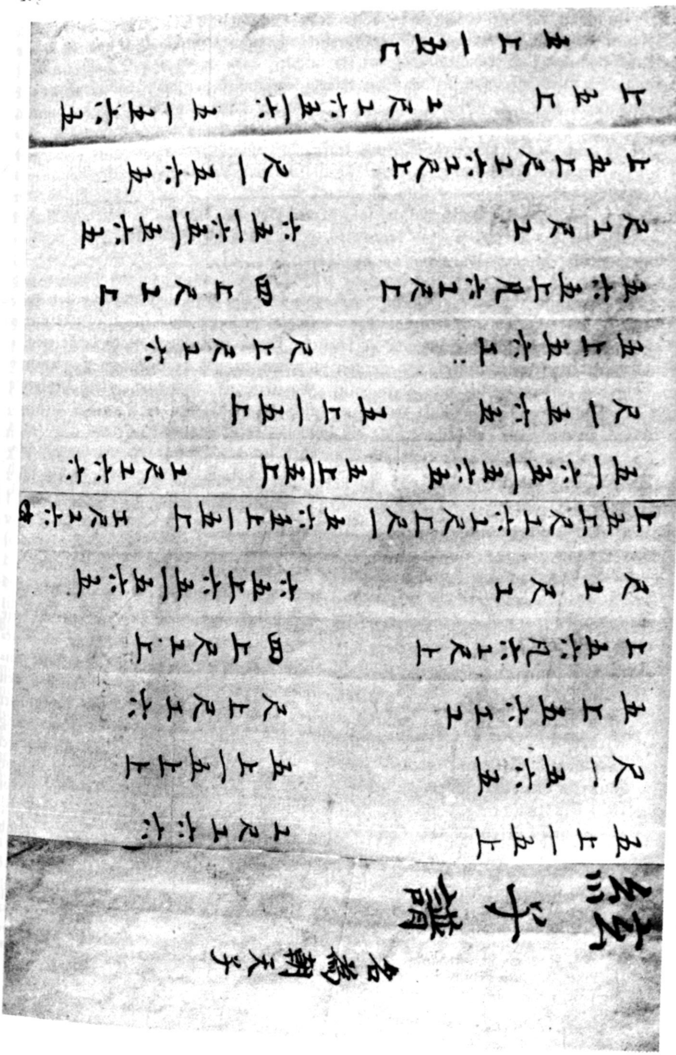


Bild 1

ist, auch liu, die Oktave von ssĕ, nochmals zu transponieren. Hier kann nur das Phonogramm entscheiden.

Schwieriger noch ist die zweite Frage zu beantworten: wohin die Halbtonintervalle zu setzen seien. Van Aalst setzt sie zwischen i und shang und zwischen fan und liu; nach Courant, der hierin sicher recht hat, haben nur shang, chʻê und liu feststehende Bedeutungen als Quarte, Quinte und Oktave des Grundtons ho; die Sekunde, Terz, Sext und Septime kann groß oder klein sein. Die Leiter muß aber immer die Struktur unserer diatonischen haben (der die weißen Klaviertasten folgen). Immerhin sind noch alle Oktavgattungen, mit Ausnahme des fa- und des si-Modus möglich. Es ist nicht allzu schwer, die Pien — so nennen die Chinesen die halbtonbildenden Stufen — nach der Notation zu bestimmen. Da die vorwiegend pentatonische Melodik sie zurücksetzt, verraten sie sich durch die Seltenheit des Vorkommens. Die Statistik (Tab. I) erweist fan, das überhaupt nur an einer Stelle des Stücks (in c_2, bei der Wiederholung in a_6) auftritt, und dann i als Pien. Hiermit fallen der mi- und der la-Modus. Da ferner (in a_6) fan auf shang folgt, ist klar, daß diese beiden eine Quinte bilden, denn kein Chinese wird den Tritonus, noch dazu sprunghaft, gebrauchen. Setzen wir also, dem Gitarrenstück entsprechend, shang = es, so ist fan = as, und für die Wahl der Oktavgattung bleibt nur mehr der re- und der sol-Modus. Für den letzten aber müssen wir uns entscheiden, denn unmöglich kann der häufige Schritt wu-liu ein Halbton sein. Die Bestätigung dieses Ergebnisses durch das Phonogramm ist umso wertvoller, als fast alle Autoren nach dem Vorgang van Aalst's die Reihe ho-liu unserer Durleiter gleichsetzen, ein für die Übertragung von Kung-chʻê-Noten verhängnisvoller Irrtum!

Tabelle I.

		合	四	一	上	尺	工	凡	六	五
		ho	*ssĕ*	*i*	*shang*	*chʻê*	*kung*	*fan*	*liu*	*wu*
	van Aalst	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′
	Courant	e	(♮) fis	(♮) gis	a	h	(♮) cis	(♮) dis	e′	(♮) fis′
		/b_0/	c_1	d_1	es_1	f_1	g_1	as_1	b_1	c_2
Frequenz	1. Oktave		1	—	8	16	21	2	28	
	2. Oktave		41	17	26	8	4	—	2	
	Summe		42	17	34	24	25	2	30	

Eine Formanalyse der Melodie Chʻao-tʻien-tzĕ wird schon durch das Manuskript ermöglicht, da es die Motive durch Zwischenräume trennt, zudem aber die Wiederholung, mit manchen Veränderungen, ausschreibt.

Daß der Schlußton der ersten Strophe (A) und der ersten Gruppe der zweiten (a_2) anfangs verdoppelt wird, ist vielleicht nur ein Merkzeichen für seine Länge. Der Ausfall aber des d in a_5, seine Ersetzung durch es in c_4 charakterisiert diesen Ton als Pien. Die stärkste Änderung erfährt die dritte Gruppe der zweiten Strophe, deren Anfang das eine Mal dem c-, das andere Mal dem a-Typus entspricht. (Die Buchstaben a, b, c bezeichnen hier wie in allen Notenbildern Motive, deren Varianten durch Indices unterschieden werden.) Diese Stelle, zugleich die einzige, an der das Pien as vorkommt, ist offenbar „ein sozusagen weicher Bestandteil des musikalischen Knochengerüstes" (Stumpf).

Durch die abweichende Stellung der Spatien bei der Wiederholung deutet sich schon ein Formprinzip an, das in chinesischer Musik immer wieder begegnet: ein und dasselbe Motiv schließt zugleich das vorhergehende ab und eröffnet das folgende („Janusprinzip"). In b_4 wird die Schlußgruppe das erste Mal wie in b_3 abgetrennt, das andere Mal wird c von b geschieden, wie in Strophe A und B; ebenso zieht die Notation die letzten drei Noten der Strophe D erst zu E, bekräftigt dann aber durch das Spatium die Identität der Gruppe mit dem dritten Motiv in A (c_1); der Ton b steht in b_3 bei der Schlußformel, in b_4 nicht. Die Berechtigung, die letzte Gruppe von B in zwei c-Motive aufzulösen, wird erwiesen durch die Einteilung von D bei der Wiederholung.

Die Motive lassen sich morphologisch auf drei Typen zurückführen:

Typus a ist allgemein charakterisiert durch die Verbindung der beiden Töne es und c. In seiner einfachsten Gestalt erscheint er in a_4 und bei der Wiederholung von a_5, wo nicht nur der Anfangston als Schluß der vorhergehenden Strophe vorweggenommen ist (Janusprinzip), sondern auch das Durchgangs-Pien d ausfällt. Die Richtung der Ausweichung zwischen es und es in a_1 kehrt sich in a_3 um. Rechnet man das fragmentarische Motiv b_0 zu a_4, so stellt dieses eine Umkehrung von a_2 dar. Auch das Motiv, das bei der Wiederholung die dritte Gruppe von B eröffnet (a_6), läßt sich am besten als Variante von a verstehn, mit Transposition des Haupttons in die Unterquarte und -quinte.

Typus b, gekennzeichnet durch die Tonfolge f–g–̇b, ist wieder in D auf die Grundform eingeschränkt. Der Schlußton gehört hier zugleich zum folgenden Motiv (Janusprinzip), ist in b_1 verdoppelt, in b_3 und b_4 durch eine Ausweichung nach oben erweitert. Der Grundform geht auftaktartig ein g voraus in b_1 und b_4, durch ein Durchgangs-f noch dem a-Motiv verbunden in b_3, in das a-Motiv einbezogen in b_2, wo eine Umspielung des f die entstandene Lücke füllt.

Typus c ist eine charakteristische Kadenz durch die fallende Linie, die Umspielung des Schlußtons durch den unteren Nachbarn, die Einebenung von c_1 in c_4 durch die Versetzung des Anfangstons um eine Quarte. c_2 transponiert das Motiv c_1 um einen Ganzton, c_3 dann noch um eine Quarte weiter nach der Tiefe.

Manche formale Beziehungen der Motivtypen untereinander verstärken die Einheitlichkeit des Ganzen.

Die Schlußformel von b_3 und b_4: g–b–c–d–b erweist sich als genaue Quinttransposition von a_3, aus dem auch b_2 hervorgeht durch Versetzung des Anfangstons um eine Quarte und des Schlußtons um eine Quinte nach oben. Verlegt man das erste es der Grundform a_4 um eine Quarte herunter — das Motiv b–c–es erscheint auch im Manuskript das erste Mal in c_1–a_5 ungetrennt — so hat man die Grundform von b, nur eine Quarte höher; beide Tetrachorde sind in b_3 verbunden durch den Ton b, dessen Ambiguität schon einmal festzustellen war.

Wird die ausbiegende Bewegung des a-Motivs in b zum geraden Aufstieg gestreckt, so wird dieser in c zum Abstieg umgekehrt; der Arsis antwortet die Thesis, ohne Transposition in b_2–c_3. Diese Struktur ist allen Strophen gemeinsam.

Wie die Motive zur Strophe, so fügen sich die Strophen in gesetzmäßigem Aufbau zusammen. Mit Ausnahme der mittleren (C) erweitert jede die Motivfolge a–b–c durch eine vierte Gruppe: die erste und letzte Strophe (Hauptthema) wieder-

Chʿao-tʿien-tzĕ

Notentafel I. Notation



Notentafel Ia. Vereinfachtes Motivschema.



Chʿao-tʿien-tzĕ

Notentafel II. Vergleichs-Partitur




Guitarre
Geige

(Fortsetzung von Notentafel II)



Ch'ao - t'ien-tzě

Notentafel III. Geigenausführung



holt das Anfangsmotiv (a) — beim Anschluß der Reprise hat a_1 Doppelfunktion nach dem Januprinzip —, die zweite und vierte (Gegenthema) wiederholt das Schlußmotiv (c). Diese beiden sind einander entgegengesetzt durch Ausweichung in extreme Tonlagen: B in die Tiefe, D in die Höhe. Durch die gleiche Finalis schließen sich dagegen A und B (es), C und D (c) zusammen.

Die Gitarren-Ausführung

(Vgl. Bild 2 und Notentafel II.)

Zwei Phonogramme der H. Müller'schen Sammlung (Nr. 55 und 56) enthalten Chʿao-tʿien-tzĕ als Gitarrenstück. Auf der ersten Walze folgen auf ein Präludium, in dem der Musikus das Hauptthema (Strophe A) dreimal bringt — vielleicht nur, um sich einzuspielen —, das Stück (I) und eine Wiederholung (II), die mit Takt 14 abbricht. Die zweite Walze nimmt mit Takt 12 den Faden wieder auf und spinnt ihn durch drei weitere Wiederholungen (III—V) fort. In der letzten Reprise ist, vielleicht durch einen Gedächtnisversager, die A-Strophe auf die erste Gruppe (Takt 1—3) verkürzt und in IV ist durch ein Mißgeschick bei der Aufnahme der Schluß von A und fast die ganze Strophe B verdorben. Trotz dieser Ausfälle reicht die Zahl der Wiederholungen vollkommen aus, um die Bewegungsfreiheit des Spielers an den Varianten kennen zu lernen. Um dieses Geschäft zu erleichtern, sind im Notenbild die korrespondierenden Stellen untereinander gesetzt, aber nur die Abweichungen von der ersten Fassung ausgeschrieben. Über dieser „Vergleichspartitur" steht die Übertragung der Notation in Mensural-Noten.

Ehe wir die Varianten unter sich und mit der Notation vergleichen, müssen wir die Züge aussondern, die weder dem Spieler, noch dem Stück eigentümlich sind, sondern der Natur des Instruments und der Technik des Spiels.

Hsien-tzĕ (= „Dreisait") oder San hsien — wovon japanisch samisen — heißt eine Gitarre mit langem Hals und ovalem, mit Schlangenhaut überzogenem Körper, deren drei Saiten ein Jadeplektrum schlägt[1]). Am häufigsten werden die beiden Spielsaiten — êrh-hsien = zweite Saite und tzĕ-hsien = Kind-Saite — in der Quinte und die Baßsaite — lao-hsien = alte Seite[2]) — einen Ganzton unter der mittleren gestimmt. Obwohl nach Dr. Müller's sorgfältigen Aufzeichnungen auch der Spieler des Chʿao-tʿien-tzĕ sein Instrument so einrichtete, so scheint er doch für dieses Stück gerade die seltenere Stimmung gewählt zu haben, in der die zweite Saite eine Quarte, die dritte eine Oktave über der tiefsten steht, hier also $B-es_0-b_0$. Wenigstens klingt im Phonogramm außer B auch es_0 verräterisch sonor, und Stellen wie der zum Prestissimo gesteigerte Schluß (V. Takt 23 ff.) wären ohne leere Saiten technisch kaum möglich. Auch läßt sich der höchste Ton (b_1, Takt 24—25) viel bequemer erreichen, wenn er die Oktave, als wenn er die Duodez der leeren „Kind"-Saite ist. Endlich: den bei asiatischen Saitenspielern so beliebten Heulton (^{0} im Notenbild), der entsteht durch Dehnung der Saite, während sie schwingt, höre ich wiederholt auch auf g_0, aber nie auf b_0[3]); auf der leeren Saite aber kann man ihn natürlich nicht hervorbringen.

Die auffälligste Eigentümlichkeit des Gitarrevortrags ist die Auflösung langer Zeitwerte in Tremolo (*tr~~~* im Notenbild) oder Achtelfiguren; im Hin und Her des Plektrums bietet sich ein Ausgleich für die kurze Klangdauer der gerupften Saite von selbst an.

Umgekehrt führt das Nachhallen der leeren Saiten zu ihrer Verwendung als Bordun (V, 23 ff.), und daß vom Nachklang zum Zweiklang nur ein kleiner Schritt ist, zeigen die Varianten von Takt 1—3 (V, IV, III). Als „Doppelgriff" kommt akzentuierend nur die

---

1) Vgl. Moule S. 116, Courant S. 178.

2) Vgl. Pawnee: påkå kurahūs = „Stimme des Alten" für tiefen Ton.

3) Mit einer Ausnahme: Takt 14 in III; hier ist er aber wohl mit dem Kleinfinger auf der zweiten Saite gemacht und das unmittelbar folgende b_0 erst durch die deutlich klangfarbenverschiedene leere Saite.

Oktave vor (c, es, d in III, 1—2 und sonst), mit der leeren Saite die Quinte (18, oktavenerweitert in III, 28), in Vertretung der Oktave auch die große Sext (Einleitung II, 9, Hauptstück II, 26), im Bordun einmal sogar die große Sept (IV, 2); wie eine Sekunde klingt das Pien mit dem nachhallenden Vorschlag der leeren Saite (II, 16). Alle diese Zweiklänge sind aber nur Akzente, die den Klang satter färben, deren Diskordanz so wenig schreckt, als ihre Konkordanz schmeichelt, und darum von „Harmonie" weit entfernt[1]).

Das Fehlen von Bünden erleichtert das **Glissando** (im Notenbild ), das indes wie alle Akzidentien nur sparsam gebraucht wird (in Verbindung mit dem Pien d; III, 6; II, 12), und erschwert die Stabilität der **Intonation**. Im Vorspiel ist sie noch so wenig gefestigt, daß am Schluß (III, 7—10) a an die Stelle von b tritt — oder sollte hier bloß die Kindsaite ungezogen nachgegeben haben? — und das Pien d mehrmals empfindlich vertieft wird (I, 2; III, 2, ebenso im Hauptstück V, 25). Auch das zweite Pien as (16) wird bald erhöht, bald durch den tieferen Nachbarn ersetzt.

Die Wiederholungen bringen aber auch zahlreiche **tonale Varianten**, die nicht in der Spieltechnik ihren Grund haben. Sie sind ganz von der Art, wie sie nicht nur asiatische Komponisten einführen, um einem Thema bewegteres Leben zu geben — man denke an die Variationen Händel's, Couperin's und noch Späterer —, und wenn wir die Zusammenstellung, ihren Zweck einen Augenblick vergessend, als wirkliche Partitur lesen, so möchte man glauben, ein siamesisches oder javanisches Orchesterstück vor sich zu haben[2]). Welche Töne und wie sie verändert werden, ist nicht durch Zufall, sondern psychologisch bestimmt. Ein paar Beispiele:

Lange Note aufgelöst in **Hauptton und Beiton**: Absteigende Sekunde c–b (II, 2), die den aufsteigenden Tonschritt (2./3.) in den kräftigeren (und konkordanteren?) Quartschritt verwandelt, den Hiatus vor dem hohen Schlußton der Gruppe und dadurch dessen Akzent verstärkt; ihr angeglichen die vorausgehende Terz d–b. — Aufsteigende Sekunde es–f (I, 9) im Zuge der über den Zielton aufwärts drängenden Bewegung b–c–es; die Figur bleibt erhalten, auch wenn das es gedehnt (I, 11) oder als Bordun in die tiefere Oktave verlegt wird (II, 1), in der Imitation sogar, wenn es fehlt (32/33). — Aufsteigende Sekunde b–c im Ansprung nach f (I, III, 5/6).

Auch sonst werden größere Sprünge gern durch **Durchgangstöne** überbrückt: die Sext durch die Quarte (II, V, 28), oder Sekunde (31 Schluß), die Oktave durch die Terz oder Quint (5. leere Saiten!) oder Sext (7, 8 u. a.), die Terz durch die Sekunde (II, 12). **Wechselnoten**, die durch die Rückkehr zum Hauptton diesen akzentuieren, anstelle des einfachen Beitons: c–b–f (2); als Umspielung d–b–c (II, 30); eine Figur des Themas (f–es–f, 14) vorausnehmend: g–f–g (V, 13), oder in zeitlicher Verkürzung nachahmend g–b–g (24). Durch Benutzung leerer Saiten weiter ausladend (es–b–es, III, 17) bildet die Figur den Übergang zum **Bordun** (angedeutet in II, 1, ausgeführt in IV, V, 1—3; IV, 9 ff.; V, 23 ff.). Öfters wird die Ausführung durch Angleichung an benachbarte Figuren (Vorspiel II, 5, erste Takthälfte an die zweite; ähnlich V, 24) oder Parallelstellen bestimmt (IV, 20 analog 30, die Variante d statt es auch in der Notation vorgesehen).

Von geringerer Bedeutung und von den tonalen stark abhängig sind die **rhythmischen** Veränderungen. Die **Punktierung** (I, 17, 20, 21, 26), zu der auch die Fälle gerechnet werden müssen, in denen die lange Note in kleinere Zeitwerte zerlegt ist (II, 19; VI, 23 ff.), lehrt, verläßlicher als die „starken und schwachen" Zeiten, das Gewicht der Melodietöne kennen. Eine Illustration des „Janusprinzips" im Kleinen ist die **Synkope** (II, 17). Durch **Halbierung** und **Verdoppelung** der Zeitwerte variiert auch der chinesische Komponist die Motivgröße (III, 4; I, 5 gegen III, 5).

---

[1]) Siehe Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen. Beiträge III, 126; Anfänge der Musik, S. 100.

[2]) Vgl. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen.

Soweit folgt, bei aller Vielfältigkeit der Varianten, der Gitarrenvortrag getreu dem notierten Thema. Aber die Freude am Spiel verführt zur Entstraffung der Regel, und selbst die Grundform wird, wie im Barock, hier und da in den Zug des Ornaments hineingerissen. Figuren wie die, mit denen der Spieler Abwechslung in die Reprisen bringt, sind ihm an anderen Stellen unentbehrlich und offenbar so geläufig, daß er sie nicht aufschreibt.

Hierher gehören die Senkungen am Gruppenschluß (b in 8, 27, 31) oder am Taktende (30); Durchgangstöne (es in 5); Umspielungen (b–d in 7, 21; weiter ausgreifend und in Einzelheiten wechselnd 20, zweite Hälfte); Nachahmung (13, letztes Viertel), auch verbunden mit Verkleinerung (25 wiederholt die zweite Hälfte von 23 und 24 im doppelten Zeitmaß; nur die Stretta bei der letzten Wiederholung zwingt zur einfacheren Wiedergabe des Themas).

Umgekehrt entpuppen sich auch manche Töne der Notation als Akzidentien dadurch, daß der Spieler sie gelegentlich oder regelmäßig ausläßt.

So Durchgangstöne (es in 17), Wechselnoten (d in 21, c in 23, b in 31), Umspielungstöne (g in 17). Die technisch gebotene Vereinfachung im Presto, die in V, 25 zum Anschluß an die Notation führt, muß in V, 24 auf die hohe Wechselnote b verzichten.

Endlich, und das sind die psychologisch intereressantesten Fälle, unterliegt der Spieler dem Zwang der im Augenblick selbstgestellten Regel so sehr, daß er sogar Töne, die das geschriebene Gesetz verlangt, durch andere ersetzt.

Die Folge g–f (16) verkehrt sich (IV) in f–g; die charakteristische Erweiterung des zweiten Absinkens von der gleichen Höhe (b) muß offenbar erhalten bleiben und die Vertiefung des Pien as zu g zieht daher die von g zu f nach sich. Das vorgeschriebene g wird dann schleunigst mit Betonung nachgetragen. — Die genaue Nachahmung fordert in 25 Rückkehr zum Hauptton es, über den der Bogen gespannt ist, und der festere Stütze bietet, als das Pien d. — Die Wechselnote b (III, 17), die den vorhergehenden Abstieg rekapituliert, verlangt ihr Echo in der Oktave (vgl. 51), nicht in der Septime c, obwohl gerade dieser Ton die neue Strophe eröffnen sollte.

Aber an dieser einzigen Stelle (17) weicht auch die Gruppierung des Gitarrevortrags von der Notation ab. Die Takte 17—18 entsprechen formal den abschließenden Wendungen 7—8, 21—22, 26—27 und 30—31. Die Umspielung aber des Schlußtons es ist zugleich der erste Vers der neuen Strophe (a_3). So gibt die Gegenüberstellung von Spiel und Schrift beiden, dem Schreiber und dem Spieler, Recht. Und die Lösung des scheinbaren Widerspruchs gibt uns die Gewähr, daß das Prinzip des Doppelsinns, das wir schon aus der Notation allein herauslasen, auch die musikalische Auffassung des Chinesen bestimmt.

Die Verschiebung des Taktstrichs gegen das gruppierende Spatium (18, 19) bestätigt die Tatsache, daß der „Auftakt" nur metrisch zum Vorangegangenen, motivisch zum Folgenden gehört — diese Januswirkung erfährt auch der Europäer. Daß umgekehrt das erste Viertel meist ein Motiv abschließt, wird durch das Gruppenzeichen inmitten von Takt 25 illustriert.

Der Aufbau des Vorspiels ist aus dem des Hauptstücks leicht verständlich. Von den drei Wiederholungen der A-Strophe erweitert die erste das b-Motiv durch Schlußdehnung, die zweite das c-Motiv durch eine Überleitung zu den stark variierten Takten 9—11. Diese bleiben das erste Mal weg. Die tiefe Lage am Anfang von II soll vielleicht auf Strophe C des Hauptstücks vorbereiten.

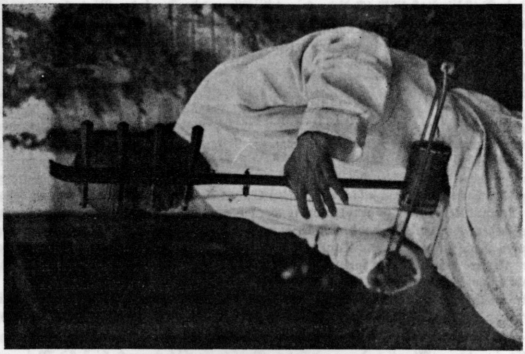


Bild 3

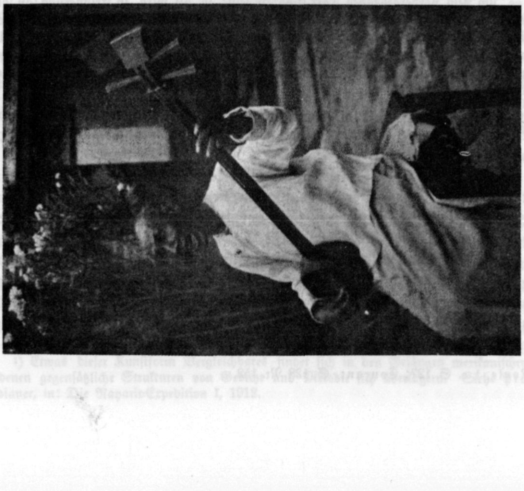


Bild 2

Die Geigenausführung
(Vgl. Bild 3 und Notentafel II—III.)

Schon vor der Gitarrenaufnahme hatte Dr. Müller die Melodie Ch'ao-t'ien-tzĕ von einem blinden Geiger erhalten (Phonogramm 38 a). Das Instrument wird, zum Unterschied von einem kleineren Verwandten, Ta-hu-chin = großes türkisches Saiteninstrument, oder auch Szë-hu = vier(saitige) türkische (Geige) genannt [1]). Aber weder durch den Namen, noch durch den Anblick darf man sich täuschen lassen: je zwei Saiten sind im Einklang gestimmt und erst die Paare in der Quinte. Um gesondertes Anstreichen zu ermöglichen, ist der Bezug des Bogens, der wie bei allen orientalischen Geigen unter den Saiten durchgezogen ist, in zwei Strähnen geteilt. Die leeren Saiten sind auf c und g gestimmt; im Notenbild, das zur bequemeren Vergleichung mit dem Gitarrenstück um eine kleine Terz hinauftransponiert ist, sind sie durch es und b vertreten. Der einzige Zweiklang (Takt 17) entsteht aus der leeren tieferen Saite mit ihrer Oktave, indem Strophenschluß und -anfang übereinandergreifen (Janusprinzip, vgl. S. 482). Das tiefe c, das die Notation hier vorschreibt, fällt aus dem Umfang heraus, aber auch das hohe b (Takt 35) ist dem Geiger wohl aus technischen Ursachen unerreichbar. Das Fehlen des Griffbretts erschwert der linken Hand ihre Aufgabe, jeder Druck auf die Saite verkürzt sie nicht nur, sondern dehnt sie zugleich, und der Europäer sollte eher die Reinheit der Intonation bewundern, als sich über das Heulen des Legatos beklagen. Aus der Geigentechnik folgen wohl auch die nach oben, besonders von langen Schlußtönen abgleitenden Nachschläge (28, 33, 40; 16, 24) und die Triller und Mordente, die das Tremolo der Gitarre ersetzen. Die im ganzen viel größere Einfachheit der Ausführung scheint durch ihre Schwierigkeit geboten.

Zur tonalen Ausschmückung des Themas benützt die Geige ganz ähnliche Mittel wie die Gitarre: Abgleiten vom Hauptton nach unten (c–b an vielen Stellen, f–es in 18 analog 2, 27), Durchgangstöne (19: f), Zerlegung in den Oktavenschritt (9).

Zu bedeutenderen Abweichungen von der Vorschrift führt auch hier die Neigung zu Analogiebildungen.

Die Nachahmung von 1—2 in 5—6 (genauer noch in 30—31) bedingt die Einführung der Durchgangstöne c und es als langer Noten auf dem guten Taktteil, und der Schritt f–es wird selbst sogleich durch die folgenden Ziertöne wiederholt. 23 und 24 brauchen das notationsfremde es, um dem vorhergehenden Takt Echo zu sein; in 39 wird, in Erinnerung an die Schlußwendung der B-Strophe (16), d durch es ersetzt, und in 15 b durch f, um die melodische Linie im Sinne von 12 umzubiegen. Ja, die C-Strophe schaltet ein ganzes Motiv (21) ein, um sich ihrer Vorgängerin anzupassen. Umgekehrt vermeiden 34 und 36—37 die Umspielung des Anfangs, 40 die des Schlußtons, 49 diesen selbst im Durchgang, 20 die Reduplikation von f–g, der Übergang von B zu C (16—17) das Pien as.

Diese Vereinfachungen lehren, deutlicher noch als das Gitarrenstück, daß nicht alle notierten Töne für das Thema gleich wesentlich sind, und welche nicht zum Rāga von Ch'ao-t'ien-tzĕ gehören.

Die richtige Erkenntnis der Bauform der Geigenmelodie wird erleichtert, ja in Einzelheiten überhaupt erst ermöglicht durch den Vergleich mit der Notation. Am sinnfälligsten ist die Erweiterung von fünf auf sechs Strophen durch die Wiederholung der ersten (A) nach der dritten Zeile (C), wobei die a-Gruppe am Schluß ausfällt (wie im Gitarrenvorspiel in I); dafür ist die C-Strophe um eine Gruppe erweitert. Die B-Strophe bringt die in der Notation vorgesehene Variante, setzt aber die a-Gruppe nicht vor, sondern wie A nach der c-Gruppe und wahrt so, besser als das Manuskript, die einheitliche Form des Strophenbaus. Zugleich bestätigt sich die Zugehörigkeit des Motivs zum a-Typus.

[1]) Moule, l. c. S. 127; Courant, S. 128 Nr. 152.

Zwei Momente bestimmen die eigene Gestaltung des Geigenstücks: **Rhythmische Analogiebildung und Verkürzung.**

Dem dreitaktigen Hauptthema a_1 entsprechen die Motive a_4 und a_5, die die C-Strophe umrahmen, wie jenes die Anfangsstrophe A_1. Dabei übernimmt a_5 den Schlußton der vorhergehenden (b-)Gruppe als Anfangston (Janusprinzip) und schließt, wie das Motiv c_4 der Notation, das hier zum a-Typus umgebildet wird, mit c. Als rhythmische Nachahmung des Hauptthemas erscheinen auch die Takte 5—8 (und 30—33); der dritte Takt ist redupliziert, dafür gehört der erste zugleich dem Motiv b_1 an (Janus), das er durch den Anfangston der c-Gruppe (f) erweitert. Das zweitaktige Thema b_1 selbst ist rhythmisches Vorbild für b_2 und veranlaßt hier wiederum die Einbeziehung des Schlußtons der a-Gruppe (g), aber auch für Takt 35—36 ($c_2 + c_4$), 24—25 (Schluß von a_5), ja sogar für 16—17 (a_3) infolge der Doppelfunktion von 17. Hier ist das rhythmische Motiv durch die Verdoppelung der Viertelgruppe (15) erweitert, ebenso in 20—22 (Schlußton von $a_4 + b_3 + c_2$) und 38—40 ($b_4 + c_5$); in 12 (a_2) dagegen verkürzt.

Diese Verkürzung um die letzte Halbe zeigt zugleich, daß das zweite rhythmische Motiv (r) die **Verkleinerung** des ersten (R) durch Halbierung der Zeitwerte ist. Als solche kann man auch den $^3/_2$-Takt 34 auffassen, der die tonalen Motive a und b in äußerster Verkürzung vereinigt, während in der letzten Strophe (37) vom Anfangsmotiv a_1 (R) nur der letzte Takt erhalten bleibt (a_7). Der Hauptton es, auf den in D und E die ganze a-Gruppe zusammengeschmolzen ist, vertritt als leiser Nachschlag (40) die von der Gesamtform und der Notation verlangte Rückkehr zum Hauptthema (a).

Die rhythmische Verkürzung hat also eine Einschränkung und Zusammenziehung der tonalen Motive zur Folge — besonders kraß die Verschweißung von Fragmenten zweier c-Gruppen (35—36), die ohne die Notation nicht zu erkennen wäre — und das bis zum Schluß mehr und mehr zunehmende Schrumpfen der Strophe: ein Ausdrucksmittel, das so natürlich ist, wie die Abnahme von Tonstärke und Zeitmaß, und das darum auch primitiveren Völkern, wie den Indianern, bekannt ist.

Unterstützt von der Doppelbedeutung von Tönen und Takten, verspannen die rhythmischen Motive die tonalen Gruppen, deren Grenzen sie übergreifen, zu einem noch fester gefügten Ganzen. Dem Bewußtsein des Spielers und Hörers aber wird der wohlbekannte Bau der Melodie zugleich gegenwärtig sein mit dem Muster der Verspreizungen, das die rhythmische Formung über ihn ausbreitet. So wird dieses Zugleich und Gegeneinander zu einem künstlerischen Spiel, einem **Kontrapunkt von Gestalten**, der die Polyphonie der Stimmen ersetzt, indem er sie gleichsam in eine Linie zusammendrängt, und der auch für die Einförmigkeit des geradzahligen Takts entschädigt [1]).

Vergleichung der beiden Ausführungen

(Vgl. Notentafel II.)

Schon das **Porträt eines Meisters** kann uns das Wesen des Dargestellten nahebringen; aber so recht erfassen wir es erst an einem zweiten Bild von anderer Hand. Das Gitarrenstück, gleichsam ein Selbstbildnis der Notation, ließ schon manche Züge künstlerischer Ausführung erkennen: den ins Ornamentale; die Ausdeutung der Formteile mit Doppelsinn. Zu den beiden fügt das Geigenstück noch das Gegenspiel der tonalen und der rhythmischen Gestalten und das Verebben durch immer engere Ver-

---

1) Etwas dieser Kunstform Vergleichbares findet sich in den Gesängen mexikanischer Indianer, in denen gegensätzliche Strukturen von Gedicht und Melodie sich überlagern. Siehe Preuß, Cora-Indianer, in: Die Nayarit-Expedition I, 1912.

dichtung von Versen und Strophen. Die Ausschmückung und die Rhythmisierung tragen ihre eigenen Gesetze in sich, denen folgend sie die notierte Melodiegestalt neu formen und, wenn es sein muß, geringfügig umbilden.

Indem wir nun die beiden Ausführungen untereinander und mit der Vorlage vergleichen, muß sich zeigen, was unabhängig von den Techniken des Spiels und der Tonschrift, von der Eingebung des Spielers und dem Gutdünken des Schreibers den Nomos der Melodie ausmacht. Daß er nicht einfach durch das Aufgezeichnete gegeben ist, wird klar, wenn beide Instrumentalisten an derselben Stelle und in gleicher Weise von der Notation abweichen. Einschaltungen und Auslassungen geben zugleich einen Hinweis auf die chinesische Auffassung der Tonbeziehungen.

Der Europäer wird gleich anfangs zu einer falschen Tonalitätsauffassung verführt: indem er den Akzent auf den Anfangston c verlegt, hört er den zweimal aufsteigenden Schritt c–es als Mollterz und den Abschluß des dritten Verses (8) als Rückkehr zur Tonika. Dem Chinesen aber ist die Quartenbeziehung es–b so wichtig und natürlich, daß er beidemal (1 und 2) das c zum b abgleiten läßt und mit Umgehung des Terzenschrittes den Hauptton es durch den Ansprung — oder die Baßoktave mit folgendem Hiatus — betont; den Halbschluß auf c (8, 22, 27, 31) verwischt er durch den — von der Geige sogar gedehnten — Beiton b (oder es), obwohl die Noten die Reduplikation (8 = 7) nicht ausdrücklich angeben. An einer der Parallelstellen (nach 36) läßt die Geige das c, der Notation entgegen, aus.

Beide Spieler vermeiden die notierte Wechselnote c zum Hauptton am Beginn der B-Strophe (23 bzw. 34), die Geige und einmal (in III, 17) die Gitarre auch am Anfang der C- und F-Strophe (17, 37); beide erweitern die notationsgemäße Umspielung des b (20 bzw. 23), z. T. unter Betonung von es. So wird die Bedeutung der Quarte (und Quinte) es–b als Zentrum der Tonalität, die schon aus der Stimmung der Instrumente, der Verwendung im Bordun, den Zweiklängen und manchen anderen Besonderheiten der Instrumentalstücke hervorging, ganz sichergestellt.

Ähnlich wie b und es gehören c und f zusammen: um den Quintensprung b–f (5) zu vermeiden, schieben Geige und Gitarre ein c ein, die Geige sogar als lange Note auf dem guten Taktteil (vgl. auch V, 33); aber auch die absteigende Quarte b–f kommt häufig genug vor (I, 13—14; IV, 16; Geige 14—15), wie denn die Tonalität überhaupt auf den Quarten-, nicht den Quintenzirkel begründet scheint. Nur so wird verständlich, warum die Gitarre in keiner Variante von 17 das g bringt, während die Geige es geben kann, weil das tiefe c aus ihrem Umfang herausfällt[1]), die Notation aber sieht hier beide Alternativen vor; in der Tat tritt g sonst nur in Zusammenhang mit dem hohen c auf (12—13, 19—20, 29—30). So wenig der Schritt c–es als Terz hervortreten soll, soll es der von f nach d: er wird durch Akzidentien, Glissandos, lange Durchgangstöne (6) oder wenigstens durch die Phrasierung (Geige, Takt 35) verschleiert, wenn nicht ganz vermieden (Gitarre 25, außer V).

Man möchte erwarten, außer aus der tonalen auch aus der rhythmischen Ausgestaltung etwas entnehmen zu können über die Gewichtsverhältnisse der Töne im Rāga. Aber gerade im Rhythmus und der Phrasierung hat der chinesische Musiker freie Hand: dieselben Töne, die der eine durch lange Werte und ihre Stellung im Takte betont, läßt der andere durch kurze Dauer und schwache Zeiten fallen. Es ergeben sich Verschiebungen, ja Umkehrungen der Akzentverteilung, wie sie die europäische Variation kaum wagen dürfte, ohne das Thema für unser Ohr bis zur Unkenntlichkeit zu verändern.

Nur im Hauptthema (a_1, Takt 1—3, 9—11) und in der letzten Strophe (E, 28—31 bzw. 37—40) stimmen beide Spieler auch in der Phrasierung überein; hier gehört sie offenbar mit zum Thema und wird, wenigstens mündlich, überliefert.

---

1) Auch der Ausfall des c (in 23 bzw. 34) mag durch die folgende Quinte g mitbedingt sein.

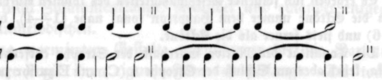
Die Abweichungen der beiden Ausführungen sind im Folgenden einander so gegenübergestellt, daß gleiche Töne der Notation untereinander stehen; dabei sind alle Unterteilungen längerer Zeitwerte fortgelassen.

Gitarre 4—6
Geige 4—6



Die sechs Halben werden von der Gitarre in 3 × 2, von der Geige in 2 × 3 gruppiert; die Zäsur tritt beidemale vor dem hohen f ein, dort nach der vierten, hier nach der dritten Halben.

Gitarre 14—17
Geige 13—17



Die Geige verkürzt den Schlußton des a-Motivs von 3 auf 2 Viertel und verdoppelt den Zeitwert der zwei letzten Noten von b, das die Gitarre mit einem Auftakt beginnt. Die so entstehende Taktverschiebung um ein Viertel und gegensätzliche Betonung bleiben in der nächsten Gruppe (c) erhalten.

Gitarre 17—18
Geige 17—20



Die Geige vergrößert die Zeitwerte aufs Doppelte; die Zäsur zwischen den Motiven a und b fällt in beiden Ausführungen vor den Auftakt.

Gitarre 20—21
Geige 22—24



Auch hier verdoppelt die Geige den ersten Takt; im zweiten kehrt sie die Akzentverteilung um, indem sie die Töne b und d, die die Finalis c umspielen und von der Gitarre nur im Auftakt gebracht werden, auf die ganzen Taktteile fallen läßt.

Gitarre 24—25
Geige 34—35



Durch Verkürzung von zwei Takten auf drei Halbe (ähnlich 12—13) entsteht eine Akzentverschiebung, die wieder die schwachen Noten (f und d) in der Geigenausführung betont.

So verschieden die beiden Spieler die rhythmischen und damit die Betonungsverhältnisse gestalten, so genau beachten sie doch in der Phrasierung die von der notierten Melodie geforderten Zäsuren. Die überlieferte Form wird also nicht um-, sondern nur ausgestaltet; sie liefert den Raster, in den der Künstler sein Ornament einzeichnet. Aber das Wesen der Melodie Ch'ao-t'ien-tzě, das in allen Variationen erhalten bleibt, tritt in der lebendigen Ausgestaltung klarer hervor, als im aufgezeichneten Schema — besser, als durch jede Beschreibung, wird die Idee durch die Anschauung vermittelt. Auf Grund der Analysen der Instrumentalstücke können wir jetzt die der Notation vereinfachen und den tonalen Gesamtbau mit einem Blick umfassen. (Notentafel I a.)

Beziffert man die Töne nach dem absteigenden Quartenzirkel so, daß die Piens an die Enden der Reihe kommen:

(as)	es	b	f	c	g	d
0	1	2	3	4	5	6

so entfernt sich die Tonalität mit steigender Ordnungszahl vom Hauptton es. Die Motive lassen sich auf je drei charakteristische Töne zusammenziehen, einige a-Gruppen, dem Geigenstück entsprechend, sogar auf den bloßen Hauptton. Ferner ist zu berücksichtigen, daß die Töne c und g in der ersten Gruppe der C-Strophe nur alternativ gebraucht werden; als vierte Gruppe in C ist es (= erste Gruppe von D) und als dritter Ton des b-Motivs in D ist das hohe b und im Anfang (a_1) das tiefere b zu ergänzen.

Es ergeben sich folgende Gesetzmäßigkeiten des tonalen Aufbaus: In den Dreitongruppen stehen die Ecktöne immer dem Hauptton tonal nahe (1—4), die Zwischentöne absolut fern (3—6) und stets ferner als die Ecktöne.

Die Tonalität der Motive innerhalb der Strophe entfernt sich schrittweise von der Tonika, kehrt aber am Schluß der Strophe A (C) und E zu ihr zurück. Eine Ausnahme macht nur die Gitarrenvariante der B-Strophe, deren zweite Hälfte die Tonalitäten der ersten Hälfte wiederholt.

So erscheint für die Form des Nomos auch eine Art Modulation wesentlich, die die Motive gesetzmäßig verknüpft. Indem die Tonalität sich von der Tonika entfernt, entsteht eine Spannung, die sich am Strophenende durch die Rückkehr zum Anfang löst und ähnlich dem Anstieg und Abfall der Melodiebewegung — in den b- und c-Motiven — dieser chinesischen Volksweise eine natürliche Kraft des Ausdrucks verleiht, wie wir sie an einem Bach'schen Fugenthema erleben [1]). Die Begriffe „Tonalitäten" und „Tonika" sind hier selbstverständlich in rein melodischem Sinn gemeint: als tonale Gesamtcharaktere bestimmter sukzessiver Tonverbindungen und als derjenige unter ihnen, der als Ausgangspunkt und Endziel das Gravitationszentrum der ganzen Melodie bildet.

Rückblick

Ein blinder Gitarrist diktiert, was er eben spielte. Was ist es, was da aufgezeichnet wird? Das Gespielte nicht, sondern weniger und mehr. Weniger: denn es fehlt alles Technische, was das Instrument fordert, aller Schmuck und alle Lebendigkeit des Rhythmus, die der Künstler im Augenblick erst schafft; und dies und jenes, was mit dem Stil dieser Musik schon gegeben ist. Mehr: denn Alternativen werden zur Auswahl gestellt und manche Wendung ist nur möglich, nicht notwendig. So gibt das Manuskript die Tonfolge zwar und ihre Struktur, aber doch nicht den reinen, von allem Individuellen und Zufälligen losgelösten Nomos. Diesen gewinnt der Europäer erst durch die Gegenüberstellung von Schrift und Spiel.

Die Formanalysen der notierten Melodie und ihrer Ausführungen durch die Gitarre und die Geige ergeben vier charakteristische Züge, von denen wohl angenommen werden darf, daß sie über den vorliegenden Einzelfall hinaus für den musikalischen Stil der Chinesen, und vielleicht noch anderer Völker, Bedeutung haben:

1. Schon das notierte Thema, mehr noch seine Instrumentalvariationen, verketten Motive und Strophen dadurch, daß einzelne Töne, ganze Takte oder Gruppen gleichzeitig die Bedeutung von Schluß und Anfang haben („Janusprinzip"). In nuce ist dieses Schauen nach zwei Seiten schon in jedem Umkehrpunkt einer Kurve —

[1]) Vgl. Emil Naumann, Über ein bisher unbekanntes Gesetz im Aufbau klassischer Fugenthemen, 1878.

auch der melodischen — gegeben, und wo regelmäßige Zählzeiten das Bewußtsein auf Takte einstellen, erlangt auch der Auftakt und der Abschluß auf Eins solchen Doppelsinn. Als Stilprinzip aber und für den Aufbau der ganzen Melodie wird es, soviel ich sehe, in europäischer Musik kaum verwendet, während fast jede chinesische Weise seine Wirksamkeit verrät.

2. Der Grundriß des Themas wird mitbestimmt durch eine Art Modulation, die, gestützt auf die Intervallbeziehungen des Quartenzirkels, die Tonalität parallel zur melodischen Linie von einem Gravitationszentrum (Tonika) ausweichen und wieder zu ihm zurückkehren läßt. Sie ist unserer Harmoniebewegung analog, bleibt aber, indem sie Tonfolgen, nicht Zusammenklänge, verbindet und einander entgegenstellt, streng innerhalb des Reinmelodischen.

3. Der vom Thema normierten Gestalt gegenüber wahrt die Variation ihre Freiheit, soweit die innere Logik ihrer eigenen Form es verlangt. Die tonale und rhythmische Prägung zwingt zu Analogiebildungen, und die individuelle Auslegung bekommt Recht, auch wo sie sich nicht ängstlich an den Buchstaben des geschriebenen Gesetzes hält.

4. Die rhythmische Ausgestaltung bildet ein in sich geschlossenes Ganze, das sich mit dem tonalen Aufbau des Rāga zu einem Kontrapunkt verwebt. Das Übereinander oder eigentlich Ineinander zweier Strukturen ist nicht bloß ein reizvolles Spiel: indem die rhythmischen Motive die Glieder des Melos verklammern, festigen sie noch den Bau.

Dies überhaupt ist die Wirkung, der alle vier Stilprinzipien zustreben: die Geschlossenheit der Form. Nichts liegt — soweit unsere heutigen Kenntnisse reichen — einem chinesischen Musikstück ferner als das Rhapsodische. Wie jede Strophe zur Tonika, von der sie ausgeht, kehrt das ganze Thema am Schlusse zum Anfangsvers zurück; alle Strophen folgen dem gleichen Grundplan, und selbst die kontrastierenden verhalten sich zueinander wie Variationen; gegensätzliche Motive noch sind durch formale Anklänge verschwägert. So schon in der überlieferten Weise. Der ausführende Künstler aber, dem soviel mehr überlassen bleibt, als dem europäischen Nachschöpfer, benützt seine Freiheit nicht etwa, um die Kontur zu verwischen, die Gliederung zu zerreissen: er verschärft den Umriß durch sein Ornament und versteift das Schema, das er belebt.

Man möchte glauben, daß so hohe Kunst der Form nur möglich wäre, wenn das Auge dem Ohr hilft, wenn das Nacheinander der Töne im räumlichen Nebeneinander der Schriftzeichen dem Blick gegenwärtig ist. Aber, mag auch die „Begrüßung des Kaisers" eine alte, volkläufig gewordene Kunstweise und von dem vergessenen Gedicht nichts geblieben sein, als die programmatische Überschrift — wenn ein blinder Straßenmusikant sie heute mit nicht geringerer Kunst wiedergibt, warum sollte ein begabter Musiker der alten Zeit sie nicht gesungen, sondern mit dem Pinsel in der Hand ertüftelt haben? Die Grenze zwischen Volks- und Kunstmusik wird in China schwer scharf zu ziehen sein. Den breitesten Schichten gehört heute der klassische Stil, der mit gewollt sparsamen Mitteln das Ebenmaß, die Rundung der Form erzielt und das hohe Ethos, und den vor Jahrtausenden die Söhne des Himmels selbst eingeführt haben. Von den „alten" Königen spricht schon das Li-Ki, das zu Anfang unserer Zeitrechnung aufgezeichnete Buch der Riten:

„Sie haben die Töne planmäßig geordnet,
so, daß sie genügen, Freude zu geben, doch ohne Ausschweifung;
daß die Worte genügen, Sinn zu geben, doch ohne Weitschweifigkeit;
daß die Strophen und Teile,
der Töne Vielfalt und Seltenheit,
Beschränkung und Fülle,
die Unterbrechungen und Wiederholungen
genügen,
das Herz zu rühren in Güte —
und weiter nichts."

Literatur:

1) F. Densmore, Chippewa Music. Bureau of Amer. Ethnol. Bull. 45, Washington 1910, p. 16.

2) Em. v. Hornbostel, Melodie und Skala. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 19, 1913.

3) Außer den in den folgenden Anmerkungen angeführten Werken wurden benützt:

H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.

R. Simon, Die Notationen des Somanatha. Münchner Akad. Berichte 1903.

—— The Musical Compositions of Somanatha. Leipzig, Harassowitz 1903.

L. Laloy, La musique Chinoise. Paris o. J. /1910./

A. C. Moule, Chinese Musical Instruments. Journ. R. Asiat. Soc. (North China Branch) 39, 1908.

O. D. Tauern, Balinesische Melodien in Originalnotation. (Manuskript.)

4) China:

P. Amiot, De la musique des Chinois, tant anciens que modernes. Mémoires concernant l'histoire des Chinois, par les missionaires de Pé-kin. VI. 1780.

J. A. van Aalst, Chinese Music. Shanghai 1884.

M. Courant, Essai historique sur la musique classique des Chinois. Encyclopédie de la musique ed. A. Lavignac. I. Paris 1913.

Annam:

G. Knosp, Rapport sur une mission officielle d'étude musicale en Indochine. Arch. Internat. d'Ethnographie. XX.—XXI. Leyden 1911.

Japan:

F. T. Piggott, The Music and Musical Instruments of Japan. London 1893.

Indien:

J. Grosset, Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours. Encycl. d. la. mus. ed. Lavignac. I. Paris 1913.

Java:

J. Groneman-J. P. N. Land, De Gamelan de Jogjakarta. Amsterdam 1890.

Persisch-Arabisch:

De la Borde, Essai sur la musique. I. Paris 1780.

R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber. Leipzig 1842.

J. P. N. Land, Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter. Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. 2, 1886.

5) B. J. Gilman, Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System. Philos. Rev. I. Boston 1892.

E. Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. Sammelbände d. Int. Mus.-Ges. XII. Leipzig 1911.

P. van Oost, C. M. J., Chansons populaires chinoises de la région Sud des Ortos. Anthropos VII. 1912.

6) E. Felber, Die indische Musik der vedischen und klassischen Zeit. (XXIII. Mitteilung der Phon.-Arch.-Komm.) Wien. Ber., phil. histor. Kl., 170, 1912.

R. Simon, Die Notationen der vedischen Liederbücher. Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes. 27, 1913.

7) Carl Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 3, 1901.

—— Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911.

Kasantatarische Lieder [1]

Von

Georg Schünemann, Charlottenburg

Die Kasan- oder Wolgatataren, die auch unter dem Begriff „nördliche Türken" zusammengefaßt werden, wohnen an der Wolga, Kama, Bjelaja und Oka und verteilen sich auf die Gouvernements Ufa, Perm, Samara, Orenburg mit dem Mittelpunkt Kasan. Sie sind Nachkommen der alten Wolga-Bulgaren und der vom Osten her gekommenen türkisch-tatarischen und mongolischen Völkerschaften [2]. „Seit altersher", schreibt Solowiew, „hat das mohammedanische Asien hier nicht für seine nomadischen Heere, sondern für seine eigene Zivilisation einen Mittelpunkt geschaffen; seit altersher hat sich das handels- und industrieliebende Volk der Bulgaren hier niedergelassen; und seit alten Zeiten las man den Koran an den Ufern der Wolga und Kama, lange ehe die slavischen Russen an den Ufern der Oka ihre Kirchen aufbauten" [3]. Von den Bulgaren, die im 10. Jahrhundert zum Islam übertraten, singen noch die Sagen vom Knyaz Wladimir, der vergeblich das Land zu erobern suchte.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kamen dann die Tataren, die ein mächtiges Reich gründeten. Die „Goldene Horde" zwang die russischen Knyaze (Fürsten) zu Tributabgaben und Anerkennung ihrer Hoheitsrechte, bis mit dem Siege des krimtatarischen Chanats über die goldene Horde auch die Russen frei wurden. Fast 200 Jahre herrschten die Tataren, dann unterlagen sie nach heftigen und erbitterten Kämpfen dem Zarentum. 1552 eroberte Iwan der Schreckliche Kasan und

---

[1] Die vorliegende Abhandlung ist ein Beitrag zu der Festschrift, die Carl Stumpf zum 70. Geburtstag von einigen seiner Schüler als Ausdruck ihrer Verehrung und Dankbarkeit handschriftlich überreicht worden ist.

[2] Denkschrift des Komitees zum Schutze der Rechte der mohammedanischen türkisch-tatarischen Völker Rußlands, unterzeichnet von Jussuf Olu Aktschura, Mehemmed Essad Eselebisade, Ali Hüsseinsáde, Nukim Eddin Bejdschan (o. J.). Vgl. dazu die mehr die kulturelle Seite der Tatarenvölker behandelnde Flugschrift von Jussuf Olu Aktschura: Die gegenwärtige Lage der mohammedanischen Turko-Tataren Rußlands und ihre Bestrebungen (o. J.). Material bieten ferner: Wilh. Radloff, Ethnographische Übersicht der Türkstämme Sibiriens und der Mongolei, Leipzig 1883; Joh. Gottl. Georgi, Beschreibung aller Nationen des russischen Reichs, Petersburg 1776 (mit kolorierten Bildern und musikalischen Notizen); Peter Rytschkow, Versuch einer Historie von Kasan alter und mittlerer Zeiten, Riga 1772; (Anonym): Reisen in mehrere russische Gouvernements in den Jahren 1801, 1807, 1818 und 1830, Meiningen 1831 Bd. 7; Hammer-Purgstall, Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, Pesth 1840; Bernhard Stern, An der Wolga, Berlin 1897; Capt. John Dundas Cochraine, A pedestrian journey through Russia and Sibirian Tartary to the frontiers of China 2 Bd. Edinburgh 1829.

[3] Aktschura, a. a. O.

vernichtete damit die tatarische Selbständigkeit. Von dieser Zeit datiert die Unterdrückung des Tatarentums, von der Aktschura in seiner Flugschrift erzählt, und die zur Russifizierung des gesamten Landes führen sollte. Aber alle Verordnungen und Gesetze haben die Erhaltung alter Sitten, der Sprache, Kultur und Lebensgewohnheiten nicht verhindern können. Noch heute gelten die Tataren als Repräsentanten der türkischen Art, als Vorkämpfer für den Islam und die weitverzweigten Türkvölker Rußlands.

Ihr inniges Festhalten an völkischer Eigenart zeigt sich in der Sprache wie in der Musik. Doch ist die Volksmusik, die stets auf besonders veranlagte Sänger und Spieler angewiesen bleibt, stärkeren Einflüssen und Gefahren ausgesetzt als die Sprache; gibt es doch keine Liederbücher, die das Gedächtnis stützen könnten, und keine notenkundigen Leute unter den Volkssängern. Von meinen Sängern, die mir über anderthalb hundert Lieder brachten, kannte keiner eine Notenschrift, einige waren nicht einmal des Lesens und Schreibens kundig [1]). Daß diese Leute, wenn sie lange unter Russen leben, auch russische Lieder sich aneignen und russische Gewohnheiten in ihren Vortrag aufnehmen, ist ohne weiteres zu verstehen. So sang ein Tatare aus Perm ein Lied, das deutlich auf russische Vorbilder weist und im Ausdruck Eigenes und Übernommenes mischt:

(M. M. ♪ = 144)



Solche Beeinflussungen begegnen besonders bei Sängern, die häufig in große Städte kommen oder eine längere Militärzeit hinter sich haben [2]).

Lieder dieser Art bilden indes bei den Tataren aus den Dörfern die Ausnahme. Die Regel ist bei ihnen eine ziemlich gleichmäßig gestaltete Volksmusik, die gleich nach den ersten Takten ihre Ursprünglichkeit und Echtheit aus dem zugrunde liegenden Tonmaterial beweist. Die Mehrzahl der Gesänge beruht auf der auch für die chinesische Musik charakteristischen halbtonlosen fünfstufigen Leiter: cd—ega—c[1]. Bei der gleichen Folge der Intervalle ergeben sich je nach der Lage der Haupttöne theoretisch fünf Oktavengattungen, von denen vier in den Liedern begegnen. Ist c der Hauptton und der nächst wichtige Ton g, dann e, so ergibt sich der erste Typus:

[1]) Die Lieder wurden von mir phonographisch aufgenommen. Die Walzen befinden sich im Berliner Phonogramm-Archiv. Die Texte übergab ich Herrn Direktor Dr. Gotthold Weil, der bereitwilligst Umschrift und Übersetzung fertigstellte. Für diese reiche Hilfe möchte ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Wo ich veränderte Laute hörte, habe ich diese in Klammern zugesetzt. Auch Herrn Prof. Dr. E. M. von Hornbostel habe ich für wertvolle Anregungen und Ratschläge zu danken.

[2]) Robert Lach bezeichnet z. B. in seinem „Vorläufigen Bericht" Sitzungsberichte der philos. hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften (Wien 1917) S. 56, eine Zigeunerromanze und ein russisches Studentenlied als „imeritinische" Musik. Im zweiten „Vorläufigen Bericht" (Wien 1918) ist der Irrtum bei dem Studentenlied berichtigt (S. 27). Die erste Publikation bringt auf S. 52 auch 4 kasantatarische Lieder. Vgl. ferner: Tatarische und baskirische Stücke, für 1. Singstimme und Klavier, gesetzt von A. Gretschaninow, Edition Belaieff, Leipzig; und E. M. v. Hornbostel, Notizen über Kirgisische Musikinstrumente und Melodien in R. Karutz, Unter Kirgisen und Turkmenen.

cd—ega—c^1 (Nr. 1. 2. 4. 6. 7. 8. 9. 14. 19.)

Der zweite Typus hat g als Hauptton:

ga—$c^1d^1e^1$—g^1 (Nr. 5. 11. 12. 15. 16. 17.)

Der dritte Typus bringt d als Hauptton:

de—ga—c^1d^1 (Nr. 10.)

Der vierte Typus a:

a—$c^1d^1e^1$—g^1a^1 (Nr. 3.)

Es ist bezeichnend, daß der fünfte Typus mit dem Hauptton e, dem die Quinte fehlt, nicht vorkommt.

Unsere Vorstellungen von Tonika und Dominante treffen nur auf Lieder wie Nr. 1 und 2 zu. Sonst ist das Gewichtsverhältnis innerhalb der Leiter frei. Dabei ist stets zu berücksichtigen, daß diese Skalen nur das Tonmaterial geben, nicht die Konstruktionsprinzipien der Melodie.

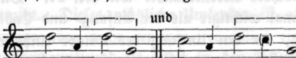
Diese stützt sich zunächst auf den Quintenumfang. So sang ein Tatare ein altes Lied von der Taufe eines Mohammedaners, das sich lediglich auf dem Material: ga—c^1d^1 aufbaut (Nr. 18). Jedenfalls liegt hier die Urform der Lieder mit der entscheidenden Quarte und Quinte vor, wie sie auch in späteren Weisen wiederkehrt. Erst allmählich scheint die Sexte hinzugekommen zu sein. Aus Liedern, wie Nr. 16 und 17 sieht man, wie diese Erweiterung nur gelegentlich gebracht wird, wie sie zunächst als Verstärkung in scharf geprägten melodischen Typen auftritt. Sie führt weiter zur Aufnahme der Oktave, wodurch die Sexte Heimatsrecht erlangt und zugleich eine Gliederung der Leiter in zwei Tongruppen oder Tonkreise bewirkt wird.

Die Einführung weiterer Töne mag durch russische Einflüsse und auch durch stetes Anwachsen der Koloraturen hervorgerufen sein. Wie die Sekunde als Ziernote angewandt wird, zeigt Nr. 3. Ähnliche Weitungen führen zu einer vollständigen siebenstufigen Leiter, wie sie in Nr. 13 vorliegt:

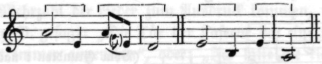


Auch hier ist noch die Pentatonik in den Quartenmotiven zu erkennen, ein Beweis für die späte Aufnahme der Halbtöne und die allmähliche Ausfüllung der Terz-Intervalle.

Wie im Tonsystem, so läßt sich auch in der Melodiebildung eine stete Entwicklung ursprünglich einfacher Bildungen verfolgen. Der melodische Kern, wie er sich aus Nr. 18 herausschälen läßt, die absteigende Quarte und Quinte:



kehrt auch in Nr. 9 wieder, wenn auch in stark kolorierter Form:



Ebenso treten Quinte und Quarte (auf- und absteigend) in Nr. 6 auf, doch werden sie hier schon regelmäßiger durch zwischengeschobene Töne der Leiter aufgefüllt, z. B.:

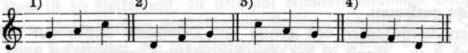


Diese Gruppenzusammenfassung im Rahmen von Quarte und Quinte gibt den aus dem einfachen Intervall abgeleiteten **Grundtyp** der tatarischen Melodiebildung.

Die entstehenden Formeln sind:

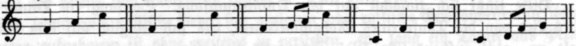
Quartenmotive.

a) aufwärts 1) 2) b) abwärts 3) 4)

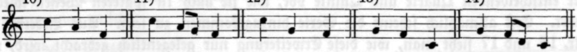


Quintenmotive.

a) aufwärts 5) 6) 7) 8) 9)



b) abwärts 10) 11) 12) 13) 14)



Auf diese melodischen Typen lassen sich alle Lieder zurückführen. So beginnt beispielsweise Nr. 11 mit der Formel 3, die aufwärts wiederholt wird (1). Dann folgt die Quintenformel 11 und aufsteigend 5. Nun erfolgt Lagenwechsel zur zweiten Formgruppe 4 und 2; der Schluß kehrt zu Formel 3 zurück. Auch in den übrigen Liedern bilden Quarte und Quinte die eigentliche Stütze der Melodie. So setzt Nr. 12 mit der unausgefüllten Quarte ein, worauf die Typen 1, 11, 4, 4 und die absteigende leere Quarte sich anschließen; oder Nr. 16 beginnt mit den Typen 9, 4, 3, Nr. 17 mit den Typen 1, 3, der leeren Quarte, 2 und 3 usw. Hinzu kommen diatonische Fortschreitungen, Tonrepetition, Umspielungen und andere Verzierungen. Den Grund und Boden aller melodischen Bildungen bilden aber Quarte und Quinte mit ihren Ableitungen durch eingeschaltete Leitertöne.

Man könnte von einem Tetrachord- und Pentachord-System in der Melodiebildung sprechen, von einem aus Quarte und Quinte abgeleiteten melodischen Formgut, das in allen Liedern, selbst in den neueren (z. B. Nr. 13) wiederkehrt. Die älteren Weisen benutzen überhaupt nur e i n Pentachord, wie Nr. 18, oder ein Tetrachord und ein Pentachord nebeneinander wie Nr. 17. Diese Gruppenbildungen sind melodisch und formal wichtiger als der Anfang- und Endton.

In den Gesängen, die den Umfang der Oktave einhalten oder überschreiten, führt das Pentachord-System gern zu einer Zweiteilung der Leiter und der Melodie. Dafür gibt gleich der erste Chor ein gutes Beispiel. Der Vorsänger benutzt den Raum d^2—g^1, der Chor das Pentachord g^1—c^1:



(Vom Grundton f nach c transponiert)

Nr. 11 und 12 gruppieren:



(transponiert)

Nr. 6 und 9:



(transponiert)

doch geht in Nr. 6 das zweite Pentachord einmal auf das c¹ des ersten über, wodurch ein Sextensprung c¹—e entsteht, der in den kasantatarischen Liedern sonst nur selten begegnet (vgl. Lied Nr. 2).

Diese Gegenüberstellung zweier Pentachorde ist nicht immer mit gleicher Regelmäßigkeit eingehalten. Oft greifen die Gruppen ineinander, und es entstehen größere und kleinere Formtypen:



(Nr. 3) (transponiert)



(Nr. 4) (transponiert)



(Nr. 5) (transponiert)

Stets ist das Tetrachord oder Pentachord das ausschlaggebende melodische Formmittel, der Kern, um den sich die gesamte Melodie legt. Die einzelnen Gruppen schließen sich unmittelbar aneinander oder greifen ineinander über. Sie sind das Rückgrat der Weisen, denen gegenüber die Finaltöne an Bedeutung verlieren.

Wie sich die Aufeinanderfolge der Pentachorde zu ganzen Melodien formt, ist bereits angedeutet worden. Die Melodie, die in hoher Lage beginnt, schwenkt mit einem merklichen Ruck in die tiefere Tongruppe um, wodurch sich ein schlagartig verändertes Tonbild ergibt. Dieses plötzliche Umlenken ist allen Liedern eigen, die den Umfang einer Oktave oder mehr benutzen, es bildet ein Charakteristikum der kasantatarischen Lieder überhaupt und ist selbst in den Stücken ausgeprägt, die die einzelnen Pentachorde verschränken, wie etwa Nr. 4 und 5. Diese scharfe Kontrastierung rückt die Motive in eine neue Beleuchtung und stellt zwei gegensätzliche Gedankenkreise, wie sie in der Mehrzahl der Lieder zum Ausdruck kommen, musikalisch einander gegenüber. Es wird z. B. gesagt: „Die Tür der Kaserne hat eine Klinke aus Messing. Gast zu sein, ist nicht immer angenehm", oder: „Ich lasse die kleine Nachtigall auf der Hand singen. Gern möchte ich einmal meinen Geburtsort sehen". Diesem Parallelismus der Gedanken entspricht die Musik. Sie gibt zwei gegenübergestellte

Melodiegruppen, die wie in der Sprache durch ein gemeinsames Band — in der Musik sind es die melodischen Formtypen — zusammengehalten werden. Wort und Ton kleiden die dichterischen Ideen in zwei einander entsprechende, doch im Ausdruck verschiedene Empfindungskreise.

Der Sprache schließt sich die Form an, die in der Mehrzahl der Lieder einfach und in leicht übersichtlichen Verhältnissen gestaltet ist. Wir finden in geradem Takt: A—B; (4 Takte + 4 Takte mit Reprise), so in Nr. 1, 2, 3, 6, 11, 12, 14 usw., oder beide Teile wiederholt (Nr. 5, 10), oder nur 4 Takte in steter Wiederholung mit kleinen Varianten (Nr. 16, 19). In Nr. 15 sind die Gruppen von je 4 Halben so verteilt: A^1, A^2, A^1, A^2; B, C, A^1, C. Auch die Stücke, die keine regulären Taktstriche vertragen, wie Nr. 8 und 18, sind in der Form vierteilig. Andere erheblich abweichende Teilungen habe ich in den Liedern nicht gefunden.

Der Takt unterliegt starken Veränderungen. Am häufigsten ist in den Allegrostücken der gerade Takt, der aber wiederholt verkürzt oder verlängert wird (Nr. 6, 11, 13). Der dreiteilige Takt begegnet in Nr. 2, der fünfteilige in Nr. 13, wechselnde Taktarten in Nr. 14, wo der Text den vierteiligen Rhythmus verschiedentlich verlängert; umgekehrt wird in Nr. 13 der fünfzeitige zum 4-Takt verkürzt. Diesen Bildungen treten andere gegenüber, die sich nicht in regelmäßige Takte gliedern, so in Nr. 18, wo die Zählzeiten frei wechseln, oder im Lied Nr. 8, das wohl Spuren einer sechsteiligen Formung, aber keine regelmäßigen Taktgruppen zeigt. Der Text wird hier in rhythmisch freien Formen vorgetragen.

Durch schnelles Tempo im $^4/_4$ Takt (M. M. ♩ = 104 oder mehr) bekommen viele Melodien den Charakter von Instrumental- und Tanzweisen, doch heißt es bei Georgi (1776), der Gesang der Tataren sei „kriegerisch“[1]). Daneben gibt es getragene pathetische Stücke, die die Töne dehnen, verzieren, mit Prallern und Stimmschwankungen schmücken (Nr. 6, 7, 8, 9). Diese Vortragsmanieren scheinen vom persisch-arabischen Musikstil übernommen zu sein.

Allen Stücken ist die lange Dehnung der Schlußtöne eigen. Oft wird der Vokal an diesen Stellen pulsierend wiederholt, ganze Silben erscheinen auseinandergezogen, Diphtonge aufgelöst, Singvokale angebunden[2]). Dabei nimmt die Tonstärke ab oder zu, der Ton wird nach dem Anschwellen plötzlich abgerissen oder auch mit einem Juchzer gekrönt. Die Freude am reinen Klang lebt sich an diesen Stellen aus, die Vorliebe für wirkungsvolle Abschlüsse, die zu allerlei Rufen wie Ichachai![3]) oder Wünschen und Selbstbelobigungen führt. Kontinuierliches Ab- und Aufsteigen und Abwärtsglissandos heben gern noch den Ausklang eines Melodieteils hervor (Nr. 1, 8, 19). Oder die Töne werden ineinandergezogen, verschleift, so daß jede Klarheit der Tongebung schwindet. Alle diese Manieren sind das eigentliche Ausdrucksmittel des guten Sängers und bilden den wesentlichen Teil seines Vortrags, während die Variierung, wie sie bei Armeniern und Georgiern, bei Krimtataren und Mingreliern als wichtiges Merkmal eines tüchtigen Sängers begegnet, in der kasantatarischen Musik keine entscheidende Rolle spielt. Die Weisen stehen fest und unterliegen nur kleinen

---

1) Joh. Gottl. Georgi, Beschreibung aller Nationen S. 104.

2) Vgl. Carl Stumpf, „Die Anfänge der Musik“, Leipzig 1911, S. 82, Anm. 12.

3) ch wie in „lachen“ ausgesprochen.

Veränderungen. Selbst in den wenigen Stücken, die stärkere Abweichungen bringen wie Nr. 8 bleibt das Gerüst der Melodie stets deutlich erkennbar.

Der festen Form der Melodie werden die verschiedensten Texte angepaßt. Der Sänger hat seinen Vorrat an Weisen und legt ihnen oft Worte unter, die er im Augenblick selbst zusammenstellt. Solche eigenen Texte bringen die Lieder 6 und 16 und viele andere der hier nicht mitgeteilten. Will die Melodie sich nicht allen Worten fügen, so wird sie kurzer Hand gekürzt oder verlängert. Doch hält sich auch die neue Wortfassung stets an die Parallelität, wie sie die Musik von vornherein festlegt.

Bei dieser freien Benutzung der Weisen stimmen Musik und Textgedanke nicht immer zusammen. So werden Liebes- und Heimatlieder, affektreiche Gedichte und Sentenzen auf im Charakter ziemlich gleiche, lebhafte Melodien gesungen. Das musikalische Gut ist allen Einfällen und Gedanken preisgegeben, selbst in den Liedern, die „voller Affekt", wie Georgi sagt, die Liebhaber mit „girrenden Kranichen, zärtlichen Täubern" vergleichen. Es wäre aber falsch, wollte man allen Stücken die innere Bindung von Wort und Ton absprechen. Lieder wie Nr. 7 und 8 zeigen eine Übereinstimmung, die vielleicht unserem Empfinden fern steht, die aber deutlich auf eine einheitliche Fassung von Musik und Wortgedanken weist.

Oft ist es den Sängern nicht klar zu machen, daß die Melodie eines Liedes die gleiche ist wie eine eben erst gehörte. Sie bleiben dabei, daß sie ein anderes Stück bringen, daß ihr „Motiv" ein anderes ist. Wort und Ton sind da zu unlöslicher Einheit zusammengewachsen, und wie der Sänger die einzelnen Wiederholungen der Melodie, die Verse, häufig nicht zu unterscheiden vermag, so kann er auch nur schwer den Text des Liedes sprechen. Erst mit Hilfe der Melodie gelingt ihm die Aufzeichnung der Worte, die jedoch bei erneutem Vortrag nicht immer unverändert bleiben. Hat er einmal sein Lied begonnen, dann singt er es auch durch bis zum Schluß; er gerät in Verwirrung, wenn man ihn unterbricht oder wenn er eine Stelle wiederholen soll. Das Stück lebt als Ganzes in ihm, er trägt es mit innerer Hingabe vor und mit jener Unermüdlichkeit, die viele Volksstämme Rußlands, vor allem Tscheremissen und Georgier, auszeichnet.

Gern singen die Tataren in einstimmigem Chor. Von meinen Gewährsleuten hörte ich nur Oktavieren oder gelegentlich unbeabsichtigte Verschiedenstimmigkeit, wenn dieser oder jener Chorsänger etwas schleppte oder den anderen vorauseilte. Das einzige chorische Ausdrucksmittel ist die Gegenüberstellung von Vorsängersolo und Chor, wobei Melodie und Vortragscharakter oft kontrastieren. Auch hier werden Glissandos gebracht, die vom vollen Chor vorgetragen, einen eigenartigen, beinahe heulenden Klang ergeben. Sonst ist das Unisono nicht immer rein, aber stets als Einklang beabsichtigt.

Wie der rechte Musikant nicht ohne Instrument leben kann, so hatte sich auch ein tatarischer Sänger eine Geige zurechtgezimmert. Vielleicht sollte es ein Ersatz des Kobus[1]) sein, wurde aber eine Violine nach europäischem Muster. Aus einfachem Holz waren die einzelnen Teile geschnitten und geschickt zusammengepaßt, doch zeigten weder Decke noch Boden irgendeine Wölbung. Die drei Saiten strich er mit einem roßhaarbespannten Bogen, den er in der Mitte anfaßte. So spielte er mit einer Frische darauf los, daß man über dem derben, flotten Spiel alles Kratzen

[1]) Vgl. E. v. Hornbostel, a. a. O.

überhörte. Dazu sangen noch einige Landsleute. Ein Beispiel für diese Musik gibt Nr. 19, ein recht einfaches Stück, das aber in lebendigem Vortrag einen hübschen Eindruck macht. Der Musiker spielte nur Liedmusik, die er in seiner Weise auf das Instrument übertrug. Lange Notenwerte wurden in kürzere aufgelöst, Vorschläge und Verzierungen angebracht, und wo es irgendwie ging, wurde die leere tiefe Saite mit angestrichen. Auch als Begleiter hielt er an diesen instrumentalen Manieren fest. Er brachte stets ein scharf rhythmisiertes Vorspiel, worauf dann die Sänger, oft erst nach zweimaligem Anhören der ganzen Weise, einsetzten.

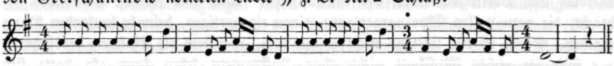
Wenn man in der Geschichte Rußlands von einer „Tatarisierung" spricht, so könnte man das Wort auch auf die Musik der angrenzenden Volksstämme anwenden. Sie sind unter den Einfluß des tatarischen Lieds geraten und haben nicht immer ihren Eigencharakter voll bewahren können. Das gilt im besonderen von Tscheremissen und Tschuwaschen. Letztere stehen als Türkvölker den Kasantataren nahe, haben aber doch im allgemeinen eine mehr in die Breite gehende, ich möchte sagen, weiter ausschwingende, vollere Musik. Trotzdem trifft man auch hier nicht allein die anhemitonische Pentatonik wieder, sondern auch die melodischen Typen der Kasanweisen, wie in diesem tschuwaschischen Lied:



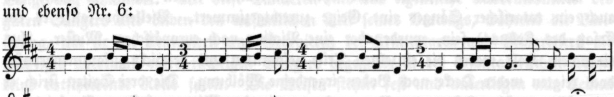
Oder in einem tschuwaschischen Hochzeitslied:



Daß auch die Baschkiren diese Typen angenommen und behalten haben, zeigen die von Gretschaninow notierten Lieder[1]), z. B. Nr. 2 Schluß:



und ebenso Nr. 6:



[1]) A. Gretschaninow, Tatarische und Baskirische Stücke, a. a. O.

Im Gegensatz zu diesen Weisen, die Eigenes mit tatarischen Typen mischen, leben bei den Tscheremissen noch Melodien, die ganz aus der tatarischen Musik übernommen zu sein scheinen [1]). So sang ein Tscheremisse ein Stück, das auch in einer Sammlung tatarischer Lieder stehen könnte:



Andere tscheremissische Weisen bringen die charakteristischen tatarischen Formeln nur an den Taktschlüssen, haben aber sonst ihre eigene Melodiebildung:



oder



Die für die tatarische Musik charakteristischen melodischen Typen lassen sich auch in chinesischen Liedern nachweisen. Der Zusammenhang im Tonsystem und in der Melodiebildung ist unmittelbar überzeugend, und auch das Material, soweit ich es bisher übersehen kann, scheint darauf hinzuweisen, daß die auf das Pentachordsystem gestützte Melodik bereits in früher Zeit mit den tatarischen Völkern nach der Wolga kam und dort die bodenständige Kunst aller mit ihnen in nähere Berührung kommenden Stämme beeinflußt hat. Die Völker, die ihnen fern standen, wie Krimtataren oder Kaukasier, haben denn auch eine ganz andere musikalische Entwicklung genommen als die Tschuwaschen, Tscheremissen, Baschkiren, Wotjacken und die sibirischen Tataren.

Solange wir nichts von der Musik der Wolga-Bulgaren wissen, wird man annehmen müssen, daß die halbtonlose Fünfstufenleiter den Tataren schon in ihrer Heimat im Altai bekannt war. Aus chinesischem Tonmaterial formten sie ihre Lieder und trugen sie nach eigener Manier vor. So ist in ihrer Musik noch heute eine merkwürdige Mischung von türkischer Formgebung, persisch-arabischer Vortragsart und altem chinesischen Tongut zu finden, eine Vereinigung von Ursprünglichem und Erworbenem, die zu einem Stil von außergewöhnlicher Eindringlichkeit und Prägnanz geführt hat. Man hört Weisen, die in ihrer exakten viertaktigen Anlage unserem Empfinden nahestehen, und wieder andere in freier rhythmischer Gruppierung; man sieht eine Kunst, die für die verschiedensten Affekte eine fest zugreifende, bewegte und eingängliche Musik zur Hand hat, die aber ebenso über Pathos und Leidenschaft, wenn auch in einer uns fremden Form verfügt.

In der Benutzung der halbtonlosen Fünfstufenleiter und der geradtaktigen rhythmischen Zusammenfassung geht ihre Musik, die gern die überall auftretende absteigende

[1]) Vgl. Ilmari Krohn Smlbd. IMG III S. 742, Nr. 14, 16; S. 743, Nr. 23, 27.

Melodiebewegung einhält, auf chinesische Quellen zurück, wenn nicht für beide eine gemeinsame ältere Quelle anzunehmen ist. Erst später können sich persisch-arabische Einflüsse geltend gemacht haben, die sich in der reich verzierten Vortragsart pathetischer Stücke, sowie in ihrer freien rhythmischen Gruppenbildung zeigen.

Der Einfluß dieser scharf geprägten Musik ist in der Zeit der Tatarenherrschaft groß gewesen. Ihm ist die „Tatarisierung" vieler Weisen der Tscheremissen, Tschuwaschen, Baschkiren und Wotjacken zuzuschreiben. Wie weit diese Stämme ihre musikalische Selbständigkeit trotzdem behaupteten, wie weit melodische Typen und Tonsystem auch nach dem Westen und Süden zu sich verfolgen lassen, muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Kasantatarische Gesänge.

1. *Ai almagačlarî* (O, die Apfelbäume!).

Vorsänger (MM ♩ = 104): Gouv. Ufa.



Chor (MM ♩ = 96):



Übersetzung: O liebe Retian, du bist schwach [erhebe den Kopf und öffne Dein Gesicht] und betrachte wiederholt die andern. O, ihr Apfelbäume! Es singen ihre Nachtigallen.

Varianten:

Vorsänger:



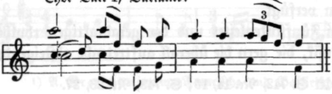
Vorsänger:



Vorsänger:



Chor Takt 1, Variante:



2. *Mähbūs* (Eigenname eines Prinzen).

Vorsänger (MM ♩ = 104): Gouv. Ufa.



Chor (MM ♩ = 100):



Übersetzung: Wieviel Jahre sitze ich schon allein in diesem Gebäude! Ein Glas Wasser, eine Schnitte Brot ist meine Speise. NB. Fehlt bei der Wiederholung.

Varianten:

Vorsänger:



Vorsänger:



3.

(MM ♪ = 168) Gouv. Orenburg.

Orig. einen Ton höher.

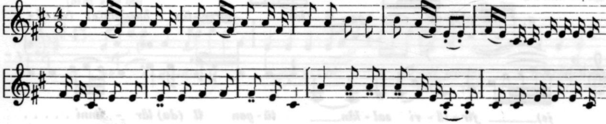


*) gehalten wie ♩

Übersetzung: Blaue Tauben spielen am Himmel, wenn sie nicht schwindlig werden. Wenn du sagst: „Ich werde dich nehmen", so wirst du mich nicht nehmen können, wenn deine Haare nicht zusammengebunden sind.

4. (Abschiedslied)

(MM ♩ = 184) Gouv. Ufa.





5.

(MM ♩= 160) Gouv. Ufa.



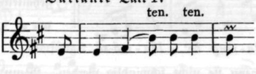
Übersetzung: Das Land, wo ich gemäht habe, das Land, wo ich Heu geschnitten habe, wie eine blaue Blume ist es blau geblieben, mein Heimatland.

6.

(MM ♩= 88) Gouv. Ufa.



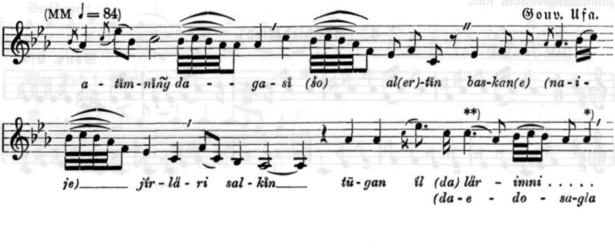
Variante Takt 1:



Übersetzung: Ich würde in meine Heimat zurückkehren, aber grünes Gras ist herausgekommen auf meinen Weg.

7.

(MM ♩= 84) Gouv. Ufa.





Varianten: *) In der Dauer gekürzt.



Übersetzung: Der Huf meines Pferdes ist aus Gold. Die Stellen, wo es hintritt, sind kalt. Wenn ich an mein Heimatland denke, brennt das Herz wie Feuerflammen.

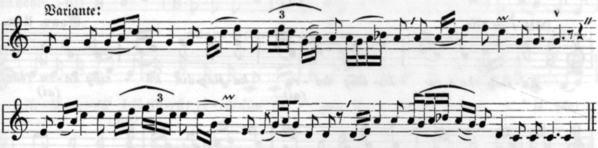
8.

Gouv. Orenburg.

(MM ♪ = 160)



Variante:



Übersetzung: Die Kinder der Gans sind gelb, der Reihe nach aus dem Wasser gehen sie nach Hause. Ein Kind, das aus dem Herzen, indem es es spaltete, herauskam, legt Trauer in das Herz (?).

9.

Gouv. Ufa.

(MM ♩ = 96)





Varianten:



Übersetzung: Von der Wolga kommen fließend große und kleine Flöße. Was Vater und Großvater nicht gesehen haben, sehen unsere Köpfe.

10.

(MM ♪ = 168) Gouv. Ufa.



*) Gehalten wie 𝅗𝅥 oder ♩ ♪ 𝄾.

Übersetzung: Wenn wir auf der Straße vorbeigehen, seien sie nicht böse, Ehrwürden, wir spielen etwas!

11.

(MM ♪ = 170) Gouv. Ufa.



Übersetzung: Deine Braue ist schwarz, deine Braue ist schwarz, deine Augen sind schwärzer als deine Braue. Von deinen Augenlidern tropfen Rosen. Wenn ich das sehe, brennt mein Herz.

*) Auch ♪ 𝄾.

12.

(MM ♪ = 168) Gouv. Ufa.



Übersetzung: Wir haben getrunken und waren fertig damit. 85 Rubel Geld haben wir ausgegeben und haben die liebe(?) Čemile geküßt.

13.

(MM ♪ = 200) Gouv. Ufa.

Orig. einen Ton höher.



Übersetzung: Die Klinke der Kasernentür ist aus Messing. Gast zu sein ist nicht angenehm, man kann nicht schnell zurückkehren.

14.

(MM ♪ = 160) Gouv. Ufa.

Orig. ½ Ton höher.



Übersetzung: Apfelbaum-Nachtigall ist oben. In vielen Landen bin ich viel herumgegangen. Ein Land wie das Heimatland gibt es nicht.

15.

(MM ♩ = 144) Gouv. Ufa.





Übersetzung: Indem ich es in der Hand halte, lasse ich das Junge der Nachtigall singen. Ich strebe danach, einmal wieder zu sehen den Ort, wo ich geboren und erzogen bin.

16.

(MM ♪ = 126) Gouv. Samara.



Übersetzung: Die Nachtigallen sind zu uns gekommen. Werden sie im Herbst zurückkehren? Singend wie die Nachtigallen werden auch wir zurückkehren?

17. (Mohammedanischer Tanz.)

(MM ♪ = 160) Gouv. Ufa.



18. (Altes Lied von der Taufe eines Mohammedaners.)

(MM ♩ = 126) Gouf. Ufa.



19. (Chorlied mit Geige.)

Geige (MM ♩ = 112, schneller werdend) Gouv. Ufa.



Inhalt: 1. Wenn du Geige spielst, an wen denkst du? — „An meine Geliebte!" 2. Wenn ich schlafen will, liege ich auf meiner Matratze und schlafe, und wenn der Morgen graut, ist der Schlaf tief und doch denke ich an meine Heimat.

Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte

Von

Peter Wagner, Freiburg

1.

Daß die großen und kleinen Archive, Büchereien und privaten Sammlungen noch lange nicht alle ihre Schätze der Wissenschaft vorgelegt haben, weiß jeder, ebenso, daß nicht selten der Zufall bei der Entdeckung von wichtigem historischen Quellen-material mitspielt. So haben die Leser des „Archivs" mit großem Interesse von den Ausführungen Kenntnis genommen, die Abert im zweiten Hefte dieses Jahres dem neuen griechischen Papyrus mit Musiknoten gewidmet hat. Heute seien sie mit einigen Neumenfragmenten bekanntgemacht, die eine schwierige und bisher immer noch ungelöste Frage der Neumenforschung wie der Notenschriftkunde überhaupt in neues Licht rücken und, man darf es sagen, sogar zum Abschluß bringen.

Wer sich nur oberflächlich mit der mittelalterlichen Tonschrift befaßt hat, weiß, daß der springende Punkt der gesamten Neumenforschung durch die **tonale Unzulänglichkeit der lateinischen Neumen** gebildet wird. Sie sind nebeneinander in eine mehr oder weniger wagerechte Linie geschrieben und geben nicht die melodischen Schritte oder die Tonstufen genau an, sondern nur die allgemeine Bewegung der melodischen Linie in die Höhe und Tiefe. Bekanntlich ist es die französische Neumenforschung, welche diese Auffassung von Anfang an vertrat, und zumal die Paléographie musicale der Patres von Solesmes hat sie gleich im ersten Bande 1889 mit großem Nachdrucke verfochten und mit weitausgreifenden Argumentationen zu stützen gesucht.

Dem Leser der zweiten Auflage meiner „Neumenkunde" werden aber mehrfache Andeutungen aufgefallen sein, die eine andere Lösung der Frage als möglich hinstellen. Nach der gewöhnlichen Annahme hat Guido von Arezzo als erster die tonale Unsicherheit der Neumen aus dem Wege geräumt, indem er sie auf sein Liniensystem zeichnete und damit eine genaue Messung der Intervalle vollzog. Ich habe demgegenüber auf Tatsachen hingewiesen, die diesen Fortschritt in die vorguidonische Zeit setzen, und die Vermutung ausgesprochen, daß die lateinischen Neumen von Anfang an intervallmäßig gezeichnet worden seien, dann aber namentlich bei ihrem Wege in den Norden die Genauigkeit ihrer Aufzeichnung verloren und schließlich in die horizontale Schreibung mündeten, als deren Hauptvertreter die sanktgallischen Neumendenkmäler gelten. Träfe diese Auffassung zu, so wäre die geschichtliche Bedeutung der sankt-

gallischen Neumen, die bisher bei vielen im Mittelpunkt der Choralforschung gestanden haben, stark verringert, aber auch die gesamte Entwicklungsgeschichte der lateinischen Tonschrift in eine neue Bahn gelenkt.

Sicher ist, daß mehrere ganz alte Neumendenkmäler die Tonzeichen intervallmäßig schreiben, und zwar solche aus der Zeit vor Guido. Bei ihnen ist natürlich eine Einwirkung des guidonischen Liniensystems ausgeschlossen. Es sind im einzelnen die folgenden:

1. Cod. Vaticanus 10673 der vatikanischen Bibliothek aus dem 11. Jahrhundert (eine Abbildung in der „Neumenkunde²" S. 259). Die Neumen stehen vollkommen intervallmäßig, besitzen auch einige Beziehungen zu den mozarabischen Neumen, die sämtlich der guidonischen Neuerung vorausliegen und gerade in dem Zeitraume zu verschwinden beginnen, als Guido's Reform sich zu verbreiten begann, um die Mitte des 11. Jahrhunderts.

2. Die ganze Gattung der Beneventer Neumen, die auch longobardische heißen, weil die zu ihnen gehörigen Texte in dem schwerfälligen longobardischen Alphabet geschrieben sind („Neumenkunde²" S. 266 ff.). Bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts geben sie die Weite der melodischen Schritte so genau wieder, daß sie in dieser Hinsicht einer Vervollkommnung überhaupt unfähig waren. Daß sie von Guido nicht beeinflußt sein können, beweist das Fehlen der Linien mit Schlüsselbuchstaben in ihren ältesten Zeugen; beide sind aber wesentliche Bestandteile der Schrift Guido's.

3. Die südfranzösisch-aquitanischen sogenannten Punktneumen („Neumenkunde²" S. 274), die über einer idealen oder wirklichen Linie gezeichnet sind und gleichzeitig mit Guido auftreten. Für den Bereich dieser Neumengattungen darf man ohne Bedenken bereits die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts als Zeitpunkt einer intervallmäßigen Schreibung annehmen. Daß man noch weiter zurückgehen muß, legt nahe

4. die Notiz über die Einführung von Notenlinien im Kloster Corbie um 980 („Neumenkunde²" S. 272). Freilich behauptet Wilmart in Cabrol's Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie s. v. Corbie (Spalte 2941), das Zitat stamme aus einer Chronik des 16. Jahrhunderts, und die Neumenproben, die wir aus Corbie vom 10. bis 11. Jahrhundert an besitzen, seien wie die anderen nordischen Neumen in wagerechter Linie geschrieben. Ich kann diese Behauptung von hier aus nicht prüfen, brauche auch auf der Angabe der Chronik nicht zu bestehen, da die bereits genannten Neumendenkmäler eine hinreichend deutliche Sprache reden. Dazu kommt aber

5. als vollgültiger Zeuge das Troparium von Winchester in der Bodleiana aus dem 10. Jahrhundert, nach Bannister[1]) das älteste und zugleich vollkommenste und deutlichste Denkmal intervallmäßiger Aufzeichnung des gregorianischen Meßgesanges, das sich erhalten hat. Bannister sagt sogar, daß die englischen Neumen schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts, also in der Zeit der etwaigen Einführung der Neuerung in Corbie, die fortschrittliche Aufzeichnung in scharfer Ausprägung und Deutlichkeit darbieten.

[1]) Introduzione p. XXVII b der Monumenti Vaticani di Paleografia musicale latina.

Jedenfalls sind wir damit weit von Guido abgerückt, und die fragliche Zeit der Neumenentwicklung verschiebt sich um ein ganzes Jahrhundert. Noch aber fehlte eine beweiskräftige[1]) Neumierung aus dem Gebiete der deutschen oder Metzer Neumen. Ist diese vorhanden, dann ist die Kette lückenlos geschlossen, und man kann dem Schlusse nicht mehr ausweichen, daß nicht nur in allen Ländern dem Guido vorgearbeitet war, sondern vielmehr, daß die Neumen von Anfang an intervallmäßig geschrieben waren und die wagerechte z. B. sanktgallische Schreibung eine Verschlechterung der zuerst ausreichend deutlichen und sicheren Tonschrift darstellt. Diese Möglichkeit habe ich bereits in der „Neumenkunde²" 1912 S. 262 Anm. ins Auge gefaßt, damals aber wegen ihrer Neuheit und schwerwiegenden Folgerungen und vor allem wegen der damals noch nicht ausreichenden Quellenbelege nicht bestimmt auszusprechen gewagt. Vom Verhalten der ältesten englischen Neumenhandschriften ist durch Bannister erst 1913 Kunde gegeben worden. Heute vermag ich die Lücke auszufüllen infolge der Freundlichkeit des Herrn Architekten Richard Hultsch in Düsseldorf, der mir mehrere in seinem Besitze befindliche Neumenfragmente zur Ansicht und wissenschaftlichen Bearbeitung übermittelte. Ich gebe den Lesern des „Archivs" davon Kenntnis, indem ich zugleich dem Besitzer der Fragmente für die bereitwillige Unterstützung meiner Arbeiten verbindlichsten Dank sage.

2.

Es handelt sich um fünf Blätter aus einem Missale plenarium, einem Meßbuch mit Aufzeichnung der für die Feier bestimmten Gesänge. Von dem ersten Blatt ist das Recto mit den letzten stillen Gebeten angefüllt, die der Priester unmittelbar vor und nach der heiligen Kommunion zu beten hat. Die Neumierung beginnt mit dem Verso, erste Zeile. Die obere Hälfte der Seite enthält die Gesänge für die Messe des ersten Sonntags im Advent (Dominica prima de adventu domini), Introitus Ad te levavi, das Gradualresponsorium Universi, das Alleluja ℣. Ostende nobis, das Offertorium Ad te levavi, die Communio Dominus dabit, die untere die Collecta, die Epistel und den ersten Teil des Evangeliums desselben Tages. Zu beachten ist, daß das Offertorium seine zwei Verse ℣. Dirige me und Respice in me noch hat, die bekanntlich in späteren Büchern und heute nicht mehr vorhanden sind. Ein zweites Blatt, das eine weit jüngere Hand mit XII bezeichnet hat (es war offenbar damals das zwölfte Blatt der Handschrift), beginnt in der ersten Zeile des Recto mit den neumierten Worten: adversum me loquebantur. Sie stammen aus der Messe des heiligen Stephanus und gehören zum Gradualresponsorium. Die weiteren Gesänge folgen wie heute, nur daß das Offertorium Elegerunt von einer jüngeren Hand, etwa des 14. Jahrhunderts, in gröberen Text- und Tonzeichen super rasuram geschrieben wurde. Von der ursprünglichen Neumierung ist noch der Offertoriumvers Magna est gloria sichtbar. Der Rest der Seite ist wie auch der größte Teil des Verso mit den Gebeten und Lesungen des Tages angefüllt. Die übrigbleibenden Zeilen des Verso eröffnen die Messe des heiligen Johannes Evangelista mit dem Introitus In medio ecclesiae, dem Gradualresponsorium Exiit sermo, dem Alleluja ℣.

[1]) Auf die in einigen sanktgallischen Handschriften gelegentlich zu beobachtende Höher- und Tieferstellung von Virgen in syllabischen Neumierungen (vgl. „Neumenkunde²" S. 264) will ich wegen ihres geringen Umfanges hier weiter kein Gewicht legen.

Hic est discipulus und dem Anfang des Offertorium Justus ut palma. Ein drittes Blatt enthält Stücke aus der Liturgie der Heiligen Nicolaus, Jodocus (diese von jüngerer Hand nachgetragen), Lucia und Nicasius, neumiert aber nur Introitus Dilexisti, Gradualresponsorium Dilexisti, Offertorium Offerentur mit den ℣. Eructavit cor meum und Adducentur, Communio Diffusa est. Das Verso bringt nur liturgische Stücke ohne Neumen und von verschiedener Hand geschrieben: vom heiligen Gregorius Martyr (super rasuram), Apostel Thomas (vom ersten Schreiber der Handschrift). Ein viertes Blatt enthält Gebete und Gesänge der Missa pro defunctis, neumiert den Introitus Requiem aeternam, das Gradualresponsorium Requiem aeternam, das Offertorium Domine Jesu Christe, mit den Versen Hostias et preces und Redemptor animarum, sowie das Offertorium Erue domine animas mit dem Vers Tuam deus deposcimus und die Communio Lux aeterna. Das Verso ist ganz mit Gebeten für die Verstorbenen angefüllt. Desgleichen das Recto des fünften Blattes, dessen Verso die Messe in Dedicatione Ecclesiae bringt mit dem Introitus Terribilis est, dem Gradualresponsorium Locus iste, dem Alleluja ℣. Adorabo, dem Offertorium Domine deus mit den Versen Maiestas domini und Fecit Salomon, endlich die Communio Domus mea. Den Rest der Seite nehmen die Collecte der Messe ein, die Lectio und das erste Stück aus dem Evangelium. Sämtliche Stücke stimmen überein mit den Angaben des Cod. St. Gallen 339, die im Anhang meiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" I³. S. 322 ff. zusammengestellt sind.

Die fünf Blätter, leider nur ein ganz geringer Rest einer kostbaren Pergamenthandschrift, stammen aus verschiedenen Teilen des Originals. Nur die beiden letzten Blätter gehören inhaltlich zusammen, so daß zwischen ihnen höchstens ein einziges Blatt wird gelegen haben. Sie sind 26 cm hoch und 15 cm breit, die Schreibfläche beträgt aber nur 18 und 10 cm. Der große freie Raum am unteren Ende der Blätter hat dann zu späteren Einträgen gedient; so ist das Recto des dritten Blattes in dieser Weise vollständig beschrieben. Das Format ist ein ungemein handliches; es ließ sich ebenso bequem z. B. auf den Altar legen und dort benutzen, wie leicht zur Hand nehmen und daraus singen. Es ist das Format der Cantatoria, der Gesangbücher für den liturgischen Solisten mit den Stücken zwischen Epistel und Evangelium, wie Cod. 359 St. Gallen (vgl. „Neumenkunde²" S. 239) und die beiden Bamberger Handschriften A 54 und 55, die fälschlicher Weise als Gebetbücher des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde angesehen werden. Die St. Galler Handschrift stammt aus dem 10., die beiden Bamberger Handschriften aus dem 11. Jahrhundert. Eine noch jüngere Handschrift ähnlicher Art befindet sich in der Schatzkammer des Domes zu Aachen; ich hoffe den Lesern des „Archivs" ein anderes Mal von ihr berichten zu können.

Das Missale plenarium muß des geschichtlich Bedeutsamen vieles enthalten haben; erwecken doch schon seine spärlichen Reste unser Interesse durch allerlei Besonderheiten, die sich in gleichzeitigen Büchern derselben Art nicht vorfinden. Ich erwähne hier nur diejenigen, die sich auf den Gesang beziehen; es sind eine Präfation in der Messe des heiligen Stephanus und eine Rubrik über den Vortrag der Epistel und des Evangeliums in der Messe des heiligen Nicolaus.

Bekanntlich verzeichnet die heutige römische Liturgie seit ihrer Festlegung im Missale nach dem Konzil von Trient 1570 nur noch 11 Formulare der Präfation,

des hochfeierlichen Gesanges des Priesters, der unmittelbar zum Sanctus überleitet. Im frühen Mittelalter war ihre Zahl weit größer, gegen das Jahr 1100 aber herrschte bereits die durch das genannte Missale festgelegte Zahl[1]). Unser zweites Blatt hat nun auf dem Verso für die Stephanusmesse (26. Dezember) eine eigene Präfation, die ich hier in das vollständige, für alle Präfationen bis heute gemeinsame Formular einfüge. Den Text der Stephanuspräfation gebe ich in Kursivdruck:

»Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, *aeterne Deus. Beati Stephani levitae simul et martyris natalicia recolentes. Qui fidei, qui sacrae militiae, qui dispensationis et castitatis egregiae, qui praedicationis mirabilisque constantiae, qui confessionis ac patientiae nobis exempla veneranda proposuit. Et ideo nativitatem filii tui merito prae ceteris passionis suae festivitate prosequitur, cuius gloriae sempiternae primus martyr occurit. Per quem maiestatem* tuam laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates. Coeli coelorumque virtutes, ac beata seraphim socia exultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces, ut admitti jubeas deprecamur, supplici confessione dicentes: Sanctus« etc.

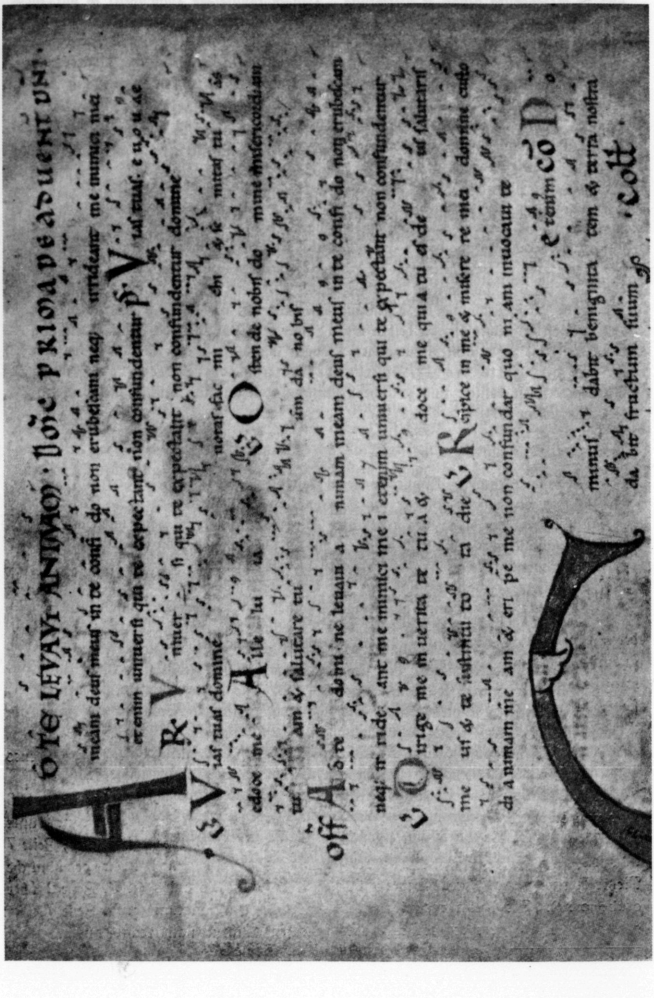
Ob dieser merkwürdige Präfationstext bereits in den älteren Sakramentarien oder Meßbüchern vorhanden ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Wichtig ist aber, daß eine nicht viel spätere Hand die ganze Präfation mit roter Tinte unterstrichen hat, um anzudeuten, daß sie als nicht geschrieben zu betrachten sei; dieselbe Hand vermerkte auch am Rande: non dicitur. Das Buch ist also dem allgemeinen Gebrauch angepaßt worden, der eine besondere Präfation für keinen Heiligen mehr kennt, außer der heiligen Jungfrau und den Aposteln.

Ebenso charakteristisch ist die Rubrik in der Messe des heiligen Nicolaus auf dem dritten Blatt recto Zeile 7: Cantus Epistola et evangelium ut supra. Sie deutet auf eine besonders feierliche, vom gewöhnlichen Epistel- und Evangeliumston abweichende Vortragsweise hin, wie sie damals namentlich in französischen Kirchen an einigen Festtagen üblich war und sich auch in einigen alten Gesangbüchern erhalten hat. Auch diese Rubrik ist rot durchstrichen und damit ausgetilgt worden.

Die Messe des heiligen Stephanus gehört bekanntlich zum Kalender aller gregorianischen Gesangbücher, muß sich daher bereits in den ersten Exemplaren befunden haben, die von Rom nach dem Norden kamen. Ihr Vorhandensein erlaubt also keinen Schluß auf Entstehungs- und Gebrauchsort eines Buches. Dasselbe gilt von den Messen des heiligen Evangelist Johannes (Blatt II verso), der heiligen Lucia (Blatt III recto). Alle diese Messen sind urgregorianisch. Vom Schreiber des Missale plenarium stammt auch die Messe des heiligen Nicolaus mit dem Eintrag über die Ausführung der Epistel und des Evangeliums (Blatt III recto) und die Messe des Apostel Thomas (Blatt III verso). Die anderen Messen aber, die von späterer Hand super rasuram auf Blatt III eingetragen sind, die Messen der heiligen Jodocus und Nicasius, können Aufschluß über die zeitweilige Verwendung des Buches geben. Der heilige Jodocus wurde namentlich in der Diözese Amiens verehrt, wo er als Einsiedler gestorben war. Sein Fest fiel auf den 13. Dezember. Aber auch in Javarin

---

[1]) Vgl. darüber Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik², II S. 152. Soeben berichten die amtlichen römischen Blätter, daß Papst Benedikt XV. für die Toten- und die St. Josephsmesse je ein neues Präfationsformular eingeführt hat.



und in Regensburg genoß er Verehrung. Danach könnte die Handschrift so gut in Frankreich wie in Österreich und Württemberg hergestellt sein. Ausschlaggebend ist jedoch die Messe des heiligen Nicasius. Von den vielen Heiligen dieses Namens kann nur derjenige hier in Betracht kommen, der am 14. Dezember gefeiert wurde, da seine Messe hinter derjenigen der heiligen Lucia (13. Dezember) eingeschaltet ist. Dieser war aber Erzbischof von Reims, wo er noch heute einer der Hauptpatrone ist. Auch in Tournai, wo sich einige Reliquien von ihm befanden, wurde er verehrt[1]). Damit ist wenigstens als Gebrauchsort unseres Missale plenarium Nordfrankreich sichergestellt, die Gegend von Reims und Amiens. Aus welcher Zeit stammt die Handschrift? Auch diese Frage läßt sich mit ziemlicher Sicherheit beantworten. Der Text ist in der schönen ausgebildeten karolingischen Minuskel geschrieben, mit den Eigenheiten, die für das 12. Jahrhundert charakteristisch sind. Der Buchstabe d hat immer die gerade Form, das s am Wortende ist meist lang, doch steht öfters auch das runde; für et ist regelmäßig die Ligatur geschrieben, nicht das tironische Zeichen, das mit dem 13. Jahrhundert häufiger wird. Vermerkt seien auch der Strich am Zeilenende zur Bezeichnung der Trennung eines Wortes, mit dem der notenschriftliche Custos dasselbe Zeichen ist, die beiden Striche über dem Doppel-i, die scharfe Trennung der Worte, die zahlreichen Abkürzungen. Sagen wir darum, das Missale plenarium sei um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Nordfrankreich geschrieben worden. Diese örtliche und zeitliche Bestimmung erhält eine bedeutsame Stütze in den Tonzeichen.

3.

Wie das vorstehende Faksimile der oberen Hälfte des Verso von Blatt I erkennen läßt, sind die Neumen unserer Blätter den Metzer Neumen einzureihen. Sie decken sich aber mit keinem der bisher veröffentlichten Denkmäler dieser Art ganz und gar; vgl. die Paléographie musicale I pl. XXI ff., II und III pl. 154 ff., X; die „Neumenkunde²" S. 194 ff., Bannister's Monumenti vaticani tav. 55 ff.

Als Einzelzeichen erscheint eine Art der Virga jacens oder, wenn man will, der Virga recta, ein bestimmt aufgetragener Punkt mit leichtem Federansatz links von unten her. Er unterscheidet sich wohl vom Punctum, wie man an der Bi- und Tristropha (vgl. Zeile 1 über animam, Zeile 2 über deus, non, neque, irrideant) ersieht, deren ersten Bestandteile den leichten, virgaähnlichen Federansatz nicht haben. In absteigenden Figuren, wie dem Climacus (z. B. Zeile 4 über universi), haben die äußeren Punkte den leichten Strich, nicht aber die mittleren. Sonst ist ein eigenes Zeichen für die Virga recta nicht vorhanden.

Der Pes hat außer seiner liqueszierenden Form (z. B. Zeile 2 über in und 3 über universi) die gewöhnliche (so Zeile 1 levavi und animam), sowie eine ohne Punkt dünn nach rechts in die Höhe auslaufende Form (so Zeile 3 das erste Zeichen, Zeile 7 über tuam im Melisma als Pes subbipunctis). Die Flexa hat die gewöhnliche Metzer Form (z. B. Zeile 2 über confido). Ebenso der Torculus (z. B. Zeile 2 über erubescant). Die Flexa resupina mündet bald in ein Punctum (z. B. Zeile 7 über salutare, Zeile 9 über expectant), bald in einen dünnen nach rechts auslaufenden

---

[1]) Vgl. Les petits Bollandistes, Vies des Saints, vol. 14 p. 242 ff.

Strich (z. B. Zeile 7 im Melisma über tuam vorletzte Gruppe), Scandicus und Salicus (z. B. Zeile 11 erstes Zeichen als Scandicus subbipunctis und Zeile 5 das erste Zeichen über domine) lassen ihre Zusammensetzung aus Einzelnote und Pes deutlich erkennen. Der Climacus wird in einer nach rechts geneigten Linie geschrieben (z. B. Zeile 4 im Melisma über universi), nicht senkrecht. Häufig ist das Quilisma (z. B. Zeile 2 über inimici, Zeile 5 über semitas, Zeile 6 über Alle- zweites Zeichen, über -lu- erstes Zeichen). Von liqueszierenden Zeichen ist noch der Cephalicus häufig (z. B. Zeile 3 vorletztes Zeichen, Zeile 8 über in und confido). Der einfache Strophicus (z. B. Zeile 10 die beiden letzten Zeichen als Flexa strophica und Zeile 9 über expectant als Torculus strophicus) erinnert an die altertümliche gewundene Form, wie man sie z. B. in der Paléographie musicale II pl. 158 erblickt, während Bi- und Tristropha wie bereits festgestellt, aus Punkten mit und ohne Federansatz bestehen. Alle diese Zeichen erscheinen auch in den üblichen Erweiterungen, Zusammensetzungen und Ligaturen.

Im ganzen offenbart der Neumentypus unserer Blätter nicht mehr die Mannigfaltigkeit der Formen und infolgedessen auch der Rhythmen z. B. des Graduale von Laon aus dem 10. Jahrhundert (vgl. „Neumenkunde²" S. 250); die Zeichen sind auch weniger archaisch als diejenigen des Cod. Regin. 466 der Vatikana aus dem 10. bis 11. Jahrhundert (ebenda S. 195), aber etwas feiner und zierlicher als diejenigen des Cod. lat. 360 der Trierer Stadtbibliothek aus der Zeit um 1200 (ebenda S. 197). Damit bestätigen die Neumen die paläographischen Eigenheiten der Textschrift durchaus; sie gehören in die Zeit um 1100 oder in die erste Hälfte des 12. Jahrhundert. Auch herrschten die Metzer Neumen bekanntlich in Nordfrankreich, zumal in Reims, noch über die Einführung des guidonischen Liniensystem hinaus so gut wie unumschränkt.

Nachdem die örtliche und zeitliche Herkunft unserer Neumenfragmente mit ausreichender Sicherheit bestimmt ist, läßt sich mit Nutzen die Hauptangelegenheit unseres Aufsatzes in Angriff nehmen, die Entzifferung der Neumen. Daran sollen Darlegungen zur choralischen Formenlehre und -geschichte angeschlossen werden, ein bisher ziemlich unbebautes Gebiet, das aber große Ausbeute verspricht.

Es bedarf keines besonderen Studiums, um die von der gewöhnlichen abweichende Schreibung der Neumen zu erkennen. Man braucht sie nur gegen die Neumierungen derselben Singweisen zu halten, welche die Paléographie musicale I pl. XVII und in der Wiedergabe der Handschriften St. Gallen 339 und Einsiedeln 121 gleich am Anfang vorgelegt hat. In diesen Neumierungen stehen die Zeichen in einer mehr oder weniger wagerechten Linie; die Hand des Schreibers geht zwar hier etwas in die Höhe, dort in die Tiefe, aber das beschränkt sich in der Hauptsache auf Gruppen wie den Scandicus, Climacus usw., die in sich selbst höhere und tiefere Bestandteile aneinanderfügen. Eine absichtliche und konsequente Höher- und Tieferstellung der Neumen ist nicht zu beobachten. Anders in unseren Neumenblättern. Sie messen die melodischen Abstände mit einer Sorgfalt und Beharrlichkeit, die nicht Zufall sein kann, und gemahnen darin an die longobardischen Neumen. Es ist gar nicht so schwer, von solchen Neumierungen die dem Schreiber vorschwebende Singweise abzulesen. Man kann sie fast ohne andere Hilfsmittel in unsere moderne Choralschrift übertragen. Die unten folgenden Umschriften, die sich Zeile für Zeile genau an das Original anschließen, fügen eigentlich nur die vier Linien hinzu, abgesehen von der graphischen Verschiedenheit der Urschrift und der Druckertypen.

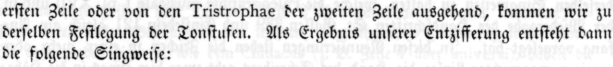
Sehen wir zunächst von einem Vergleiche mit Neumierungen auf Guido's Liniensystem ab, deren es bereits im 12. Jahrhundert zahlreiche gibt, und versuchen wir die Neumen aus sich selbst zu entziffern. Der Introitus Ad te levavi wird in allen Quellen, zumal den Tonarien, Katalogen der Kirchengesänge nach ihren Tonarten, dem VIII. Modus angerechnet. So schon im Tonar des Regino von Prüm bei Coussemaker II p. 66—67. Damit haben wir einen Anhaltspunkt für die Lesung der Psalmformel am Ende der dritten Zeile: Vias tuas und e u o u a e (= saeculorum amen); sie ist zu übertragen:

g ag gc c c cch ga ch ag g
Vi - as tu - as e u o u a e.

Von da an können wir rückwärts mühelos die ganze dritte Zeile fixieren, mit deren Beginn wir bei et - e - nim (*fa ag g*) anlagen. Der Kustos am Ende der zweiten Zeile liefert die Möglichkeit den Faden weiter zu führen und auch die zweite Zeile von hinten nach vorn zu übertragen. Auf demselben Wege gelangen wir über den Anfang der zweiten Zeile und den Kustos der ersten zum ersten Worte des Introitus. Dasselbe könnte lauten: Ad te le - va - vi (*e f ga a g*). Eine Schwierigkeit macht aber der erste Ton. Melodien mit dem Anfangstone E sind im VIII. Modus sehr selten, und die Tonarien, welche die Gesänge auf Notenlinien schreiben oder nach den Anfangstönen ordnen, weisen unserem Introitus den Anfangston D zu, so z. B. die Münchener Tonarien 14965a und b. Man muß daraus den Schluß ziehen, daß hier eine ungenaue Schreibung vorliegt. Mehrere französische Quellen, so der Cod. Montpellier, beginnen unseren Introitus mit G (so auch die neue vatikanische Ausgabe der Meßgesänge[1])); da aber unsere Neumen das Punctum über der ersten Silbe unzweideutig tiefer legen als dasjenige über der zweiten, so kann das G hier keinesfalls gemeint sein.

Man kann die Entzifferung, d. h. Lokalisierung der Neumen auf dem Tonsystem auch ohne Zuhilfenahme der Psalmformel vornehmen. Die zahlreichen Bi- und Tristrophae des Introitus, z. B. gleich auf der ersten Silbe von animam in der ersten Zeile, die so gut wie ausschließlich nur auf Stufen wie c und f stehen, gestatten eine Bestimmung der Neumen auf den betreffenden Worten. Von der Bistropha c der ersten Zeile oder von den Tristrophae der zweiten Zeile ausgehend, kommen wir zu derselben Festlegung der Tonstufen. Als Ergebnis unserer Entzifferung entsteht dann die folgende Singweise:

Dominica prima de adventu Domini.

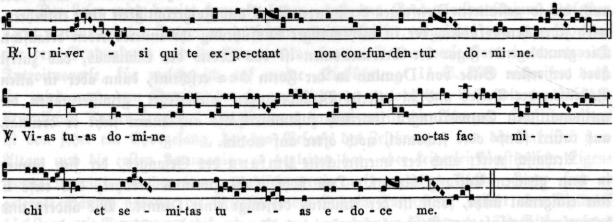


1) Wie dieses G an den Anfang des Gesanges gekommen ist, zeigt uns die Lesart z. B. des Graduale von Nevers aus dem 12. Jahrh. in Cod. nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek. Dort stand zuerst D. Um aber den Anschluß an den dem Introitus vorausgeschickten Tropus Gregorius praesul, dessen letzter Ton G ist, zu gewinnen, hat eine spätere Hand diesen Ton auch an den Anfang des Introitus gesetzt, so daß dieser mit GD über der ersten Silbe beginnt. Es ist dies dasselbe Anpassungsverfahren, das die Differenzen der Psalmtöne hervorgerufen hat. Eine Stütze erhält der Anfangston D dadurch, daß der Introitus mit einer offenbaren Tonmalerei — ad te levavi —,



Diese Tonfolge stimmt mit der guidonischen Überlieferung vollkommen überein, bis auf den ersten Ton auch mit der Editio Vaticana Pius' X.

Der Introitus füllt im Original die drei ersten Zeilen aus. Am Ende der dritten Zeile steht kein Custos, wie gewöhnlich, wenn ein Gesang zu Ende ist und mit der nächsten Zeile ein neuer beginnt. Damit entschwindet die Möglichkeit, den Anfang des darauffolgenden Gradualresponsoriums zu Beginn der vierten Zeile zu dem letzten Tone des Introitus in Beziehung zu setzen, daraus seinen Anfangston zu bestimmen. Aber auch so verfügten die alten Sänger über ausreichende Mittel, den ersten Ton zu erkennen, selbst wenn das Gedächtnis sie im Stiche ließ. Der ganze Charakter der Anfangsfiguren weist auf den ersten oder zweiten Kirchenton. Wir wären auch heute noch imstande, das Richtige festzustellen, wenn uns keine Überlieferung auf dem Liniensystem zu Hilfe käme. Die Tonarien belehren uns, daß das Gradualresponsorium Universi mit dem Tone C anfängt, so der Münchener Tonar Cod. 14965[b], der es dem Protus plagius zuweist und den Anfangston bestimmt. Würde diese letztere Angabe fehlen, so würde der Quintensprung zu Beginn der fünften Zeile, der zweiten des Gesanges, auf die richtige Fährte führen. Es kann in einem Stücke des Protus an so hervorragender Stelle wie es der Anfang des Verses ist, nur mit D—a übertragen werden, da er die Repercussa enthält, die Verbindung von Tonika und Rezitationston. Von da an gelangen wir über den Custos am Ende der vierten Zeile zurück ebenfalls zum Anfangstone C. Alles Weitere ergibt sich dann von selbst. Hier die Übertragung:



Sie weicht nur in einigen bedeutungslosen Dingen von der sonstigen Überlieferung ab, so am Ende des drittletzten Wortes, wo andere Quellen ein doppeltes C statt des D haben; auch die Vaticana hat C. Ich möchte übrigens nicht unterlassen, auf

---

einem Aufstieg aus der Tiefe bis zum hohen c beginnt, die sogleich beseitigt wird, wenn man das D durch G ersetzt. Auch das Offertorium beginnt ähnlich; vgl. auch den Traktus Ad te levavi vom 3. Fastensonntag.

die hervorragende Schönheit des Gradualverses besonders hinzuweisen. Es ist ein ausdrucksreicher Monolog. Namentlich das Melisma auf der letzten Silbe von domine trägt eine immer wieder und dringlicher ausgesprochene Bitte vor. Die hohe Lage des Verses erklärt sich aus seinem Solocharakter; das tiefer gelegene Anfangsstück ist dem Chor überantwortet. In seiner ursprünglichen Ausführung wurde nach dem Vers das Anfangsstück wiederholt und so eine architektonisch wirksame Symmetrie (A B A) geschaffen.

In anderer Weise formal bedeutsam ist das Alleluja mit seinem Vers, dessen Übertragung nach dem Vorhergehenden keinerlei Schwierigkeiten bietet:



Das Alleluja mit seinem Vers Ostende nobis ist dem archaischen Typus seiner Gattung zuzuzählen, wie er im Jahrbuch Peters für 1918 S. 9 aufgestellt worden ist. Die Vokalise am Ende des Verses ist vollständig und von derjenigen am Ende des Wortes Alleluja, dem sogenannten Jubilus, unabhängig. Eine jüngere, aber weit zahlreichere Klasse von Allelujagesängen wiederholt, um eine genaue Symmetrie herbeizuführen, den Jubilus auch am Ende des Verses. Auch die Melismen im Innern unseres Verses sind asymmetrisch; sie reihen verschiedenartige Glieder aneinander, ohne durch genaue Wiederholungen eine architektonische Struktur zu erstreben. Daß aber auch die so gestalteten Tonfolgen der inneren Logik und Folgerichtigkeit nicht entbehren, wird jeder herausfühlen, der in mehrmaliger Ausführung ihr inneres Leben belauscht. Die grundlegende Figur der Versmelismen ist das Motiv des Climacus, das zuerst über der ersten Silbe von Domine in der Form d c a erscheint, dann aber in allen Vokalisen des Verses und in allerlei Veränderungen wiederkehrt, gewissermaßen die melismatischen Entwicklungen innerlich zusammenhält: auf tuam steht er dreimal, auf tuum fünf- oder sechsmal, noch öfter auf nobis.

Archaisch wirkt auch der unentwickelte Umfang des Gesanges, der sich immer in dem gleichen Umfang bewegt. Das hohe e ist zweimal berührt, das tiefe F nur einigemal mehr, sonst ist der Ambitus derjenige einer Quinte. Wie anders und bedeutsam verläuft das Gradualresponsorium! Bereits das Chorstück am Anfang umfaßt eine Dezime, der Solovers eine höhere Dezime, beide zusammen eine Undezime. Es scheint zweifellos, daß Alleluja und Gradualresponsorium nicht demselben Stadium choralischer Komposition angehören. Das letztere mit seiner scharfen melodischen Unterscheidung von Anfangsstück (tiefe Chorpartie) und Vers (höheres Solo) weist in künstlerische Verhältnisse, welche die melodischen Formen mit den ausführenden Organen in engere Übereinstimmung brachten und auf ihre zweckmäßige Fassung Gewicht legten.

Der Introitus Ad te levavi ist durch seinen Modulationsplan bemerkenswert. Man vergleiche die verschiedenen melodischen Abschnitte und ihre Kadenzen:

	Mediante in F.	Zäsur in a.	Schluß mit Tonika.
I. Ad te levavi animam meam:	Deus meus in te confido,	non erubescam.	
II. neque irrideant me inimici mei:	etenim universi quite expectant,	non confundentur.	

Der Komponist hat sich den Text in zwei ungefähr gleich lange Stücke zerlegt. Die gleiche Schlußfigur bei -bescam und -dentur schließt einen Zufall in dieser Beziehung aus; sogar die dem Torculus vorausgehende viertonige Figur läßt sich in die Kadenz einziehen, obschon die erste (-ru-) von oben kommend etwas anders gebaut ist als die zweite (-fun-), welche den Anschluß aus einer mittleren Lage bringt. Identische Kadenzen dieser Art beschließen die choralischen Perioden sehr häufig; sie belegen das Streben der alten Sänger nach Übersichtlichkeit und Ordnung des Gefüges. Die beiden Medianteneinschnitte finden in F statt, der Untersekunde der Tonika, die beiden Zäsuren in dem über der Tonika liegenden Ton a. Nur die beiden Mediantenfiguren haben modulierenden Charakter, nicht diejenigen der Zäsur; die Modulation vollzieht sich auf einem Tone, der in den Gesängen des VIII. Modus immer wieder in dieser Funktion auftritt, so auch im Alleluja ℣. Ostende nobis bei dem melodischen (nicht textlichen) Einschnitte hinter salutare tuum.

Das Gradualresponsorium mit seiner melismatischen Ausweitung des Textes fügt den logischen Einschnitten solche lediglich melodischen Ursprunges hinzu; beide müssen bei der Frage nach der Modulation des Stückes in Betracht gezogen werden. Im einleitenden Chorsatze kann man eine solche Modulation hinter expectant annehmen; sie findet auf der Oberterz der Tonika (D) statt, F, hat aber wenig Schlußkraft. Auch der Vers kadenziert zweimal nach F, vor notas und hinter mihi; hier verleiht die verdoppelte Obersekunde des Kadenztones der Figur eine starke Schlußwirkung.

Der Leser wird bereits bemerkt haben, daß das Gradualresponsorium denselben Text vertont wie der Introitus in seiner zweiten Hälfte, abgesehen von dem Domine vor dem Gradualvers und der Lesart notas fac im Gradualverse statt demonstra im Introitusverse, für welche ich auf meine „Einführung" I³ S. 208 verweisen darf. Er wird nach dem Grunde der so verschiedenen melodischen Behandlung desselben liturgischen Textes fragen. Die Antwort darauf erteilt die Liturgie. Der Introitus ist von jeher ein Chorgesang, der den Gesang des Zelebranten aus der Sakristei zum Altare und die ersten Zeremonien zu begleiten hat, aber keinerlei künstlerische Eigenzwecke verfolgt. Daher sein melodisch wenig aufdringliches Kleid. Zwar setzt er gelernte Sänger voraus, die Mitglieder der Schola Cantorum, mischt aber Syllabik höchstens mit Gruppenmelodik, niemals mit ausgedehnten Melismen. Die Silbe unseres Introitus, die am meisten ausgeziert ist, die zweite von neque, ist es nur rhythmisch, nicht melodisch. Anders funktioniert das Gradualresponsorium; es begleitet nicht, sondern ist Selbstzweck, daher sein musikalisches Prachtgewand. Schon das einleitende Stück arbeitet mit Vokalisen und übertrifft darin den Introitus um vieles; noch reicher ist der Vers. Diese verschiedene liturgische Bestimmung gibt den Schlüssel zur Erklärung der melodisch so gegensätzlichen Stile. Daß dabei derselbe Text herbeigezogen

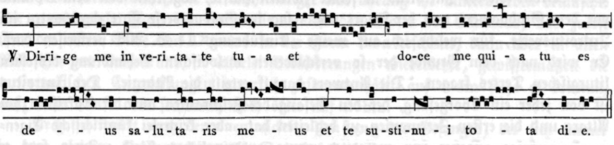
wird, ist gar keine Seltenheit. In der Totenmesse erscheint die Bitte Requiem aeternam dona eis domine im Introitus, im Gradualresponsorium und in der Communio wortgetreu wiederholt.

4.

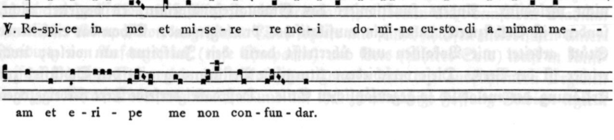
Wenden wir uns nunmehr zur Entzifferung der noch übrigbleibenden Stücke. Das Offertorium hebt wie der Introitus mit einer tonmalerischen Figur — ad te levavi — aus der Tiefe in die Höhe an, die in direktem Anlauf bis zur Oberseite des ersten Tones gelangt, die wegen der Bistropha als F oder als c zu übertragen ist. Da das Stück dem II. Modus zugerechnet wird, beginnen wir am besten mit dem tiefen A. Damit ergibt sich die Fassung:



Andere Quellen, z. B. das Antiphonar von Montpellier, notieren das Stück eine Quinte höher, also in der Affinalis a. An den Intervallverhältnissen ist dadurch nichts geändert. Auch der erste Vers bietet keinerlei Schwierigkeiten der Übertragung. Sein erster Ton ist durch den Custos am Ende der vorhergehenden Zeile sichergestellt. Daß der Podatus auf Di-, das erste Zeichen des Verses, mit D a zu übertragen ist, bezeugt die übereinstimmende Lesart aller Quellen, die mir hier zur Vergleichung vorlagen, Cod. Montpellier H 159, XI s., Cod. Paris Bibl. nat. 1235 nouv. acquis, XII s. und Cod. 807 der Grazer Univ.-Bibl. XII s. Es lautet demnach:



Der zweite Vers läßt sich in derselben Weise ohne jede Stockung übertragen, wenigstens in seinem ersten Teile:



Nunmehr ergibt sich eine Schwierigkeit: die Neumen des darauffolgenden Wortes quoniam stehen höher als diejenigen von confundar, scheinen also die melodische Linie in eine höhere Lage zu führen. Das Ergebnis wäre, daß das ganze folgende Stück in eine unmögliche Höhe geriete. Über der ersten Silbe von quoniam steht eine Tristropha, die sich nicht wohl anders als durch unser eingestrichenes kleines f wiedergeben ließe; auf dem späteren Worte te wäre man bereits auf dem hohen g angelangt, gleich darauf auf a, und dieser von der Tonika der Tonart um eine Undezime entfernte Ton wird weiterhin noch einige Male ergriffen. Schließlich würde der Vers auf dem hohen d schließen! Alles das ist unmöglich. Vermutlich hat der Schreiber hinter confundar den Custos zu schreiben vergessen, der das Folgende auf die dem Vorgehenden entsprechende Lage zurückgeführt hätte, so daß so zu übertragen wäre:



Wenn die Repetenda[1]) Etenim damit eine Quinte höher zu liegen kommt als im Offertorium selbst, so hat das wenig zu bedeuten; denn diese Schlußperiode des Offertoriums läßt sich ohne Anstrengung auch in der Oberquinte ausführen. Derartige Verschiebungen größerer melodischer Komplexe sind in den Handschriften nicht selten[2]). Es wäre aber auch möglich, daß schon vor quoniam eine solche Verschiebung einzutreten hätte. Die Grazer Handschrift 807 schreibt die in Betracht kommenden Stellen folgendermaßen (fol. 2):



Hier ist die Tiefernotierung bereits bei meam eingetreten, das quoniam aber im Einklang an confundar angeschlossen. Das Ergebnis ist allerdings ein Melodiesturz, der ziemlich gewaltsam wirkt. Vermutlich verbirgt sich da an einer Stelle ein alterierter Ton, der in der einmal ergriffenen Lage nicht zu notieren war und durch die Versetzung der ganzen Tonreihe unkenntlich gemacht werden sollte, wie das in zahlreichen ähnlichen Fällen geschah. Die Angelegenheit braucht hier nicht weiter verfolgt zu werden.

Die Communio endlich stellt der Übertragung keinerlei Schwierigkeit in den Weg.

---

[1]) So nannte man den Schlußteil des Offertoriums, der nach den Versen zu wiederholen war. Vgl. darüber Wagner, Einführung³ I S. 135. Daß sie auch nach dem ersten Vers wiederholt wurde, erfahren wir aus Cod. 339 St. Gallen.

[2]) Bereits Amalar im 9. Jahrhundert sieht die höhere Ausführung der Repetenda in solchem Falle nach dem Verse vor. Vgl. ebenda S. 139 Anm. 1.



Gleich das erste Zeichen, die Bistropha auf der ersten Silbe von Dominus, gibt einen sicheren Anhalt zur Bestimmung der Tonhöhe; es kann dafür nur F oder c in Betracht kommen. Setzt man F an, so ergibt sich als Schlußnote D, die regelmäßige Finale des Protus, dem die Communio in allen Tonarien zugerechnet ist. Nimmt man aber c an, so schließt der Gesang mit a, und das würde eine Transposition voraussetzen. Da aber zu dieser eine Notwendigkeit nicht vorliegt, so bleibt als Finale nur D übrig. Alles Weitere folgt dann daraus von selbst.

Daß die Gesänge der Messe des ersten Adventsonntags dem Protus oder Tetrardus angehören, ist Zufall; an einen absichtlichen Ausschluß des Deuterus und Tritus darf nicht gedacht werden. Wie frei die alte Zeit in dieser Beziehung verfuhr, vermag die Messe des zweiten Adventsonntags zu beleuchten: ihr Introitus Populus Sion steht im VII., das Gradualresponsorium Ex Sion im V., das Alleluja V. Laetatus sum im I., das Offertorium Deus tu convertens im III., die Communio Jerusalem surge im II. Tom. Bunter könnte das modale Bild nicht sein. Eine musikalische Einheit bilden also die Stücke des Proprium Missae nicht, ebensowenig wie die des choralischen Ordinariums, weder eine thematische noch eine tonartliche.

Unsere Communio hat einige Neigung zur Melismatik; die Tonfiguren sind aber von bescheidenem Umfange und reichen nicht an die Fülle der Gradualresponsorien und Allelujalieder heran. Es bestand in solchen Dingen bei den Alten keinerlei Unklarheit; die Psalmodie, die bis ins 12. Jahrhundert auch bei der Communio üblich war, in unserem Missale plenarium aber bereits fehlt, war die einfache des Introitus, niemals eine so entwickelte, wie die Verse der anderen Meßstücke.

Das Offertorium besitzt unter den Meßgesängen ein Doppelgesicht. Sein Name Antiphona (= Chorgesang) läßt auf eine einfachere Singweise schließen. In der Tat arbeitet das unserige mehr mit Gruppenmelodik als mit längeren Melismen, wenigstens das Anfangsstück. Die Verse dagegen nähern sich mehr den anderen Sololiedern, zumal der zweite mit seiner Vokalise auf te, die in keinem einzigen Chorgesang der ganzen Liturgie seinesgleichen findet. Die liturgischen Vorgänge, die dem Offertorium diesen zwiespältigen Charakter aufgedrückt haben, sind den Lesern der „Einführung" I³ S. 108 bekannt. Diese Melismen der Offertorienverse sind dann im Zeitalter der Tropen mit erklärendem Text versehen worden, so daß unter jeden Ton eine Silbe gelegt wurde. War diese Vokalise ausgedehnt, wie in unserem Falle, so entstand daraus ein selbständiger Text, nicht selten in metrischer oder rhythmischer Form, der auch häufig mit dem Namen Prosa oder Prosula versehen ist. Hier wiederholt sich das Verfahren, das zu den Sequenzen geführt hat. Um dem Leser einen Einblick in diese seltsame Verbindung einer melismatischen Weise mit neuem, nicht offiziellem Meßtext zu verschaffen, lasse ich hier aus dem Graduale von Nevers in der Pariser Nationalbibliothek Cod. 1235 nouv acqu. zuerst die Vokalise folgen, dann die Prosa, welche die Tongruppen in Syllabik auflöst und mit Text versieht. Daß solche nachträgliche Textzusätze, für welche die Zahl der Silben von vornherein feststand, weder immer durch Gedankentiefe noch durch ausgesuchte poetische Form erfreuen, kann nicht überraschen.

Prosa.



In den Analecta hymnica medii aevi Bd. 49 S. 307 gibt Blume unter Hinweis auf einige andere Handschriften den folgenden Text:

1. Invocavi

2a. Te altissime venturum quem longe cecinere prophetae.	2b. Gloria laus et honor Christe sic dicitur tibi, rex pie,
3a. Qui venis salvare me ad te vera fide.	3b. Ipse blande suscepi te devote, te volente.

Es ist ohne Zweifel der richtige, ersetzt das erste der beiden devote, am Ende von 2a, durch prophetae und bringt in die durch allerlei Fehler verderbten Worte von 3a und 3b einen Sinn. Mit dem Blume'schen Text stimmt auch die Gruppierung der Neumen überein; einige Varianten zwischen den Melismen und der Tropenmelodie könnten Fingerzeige enthalten über die Ausführung der Neumen.

5.

Kehren wir zum Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück. Der Neumenschreiber unseres Blattes hat, darüber ist ein Zweifel nicht möglich, die Zeichen und ihre Bestandteile bewußt in solchen Abständen voneinander geschrieben, daß die Weite der Intervalle sich im Neumenbild widerspiegelt. Nicht nur die Gesänge der Messe des ersten Adventsonntags, die unseren Entzifferungen zugrunde liegen, sondern sämtliche Neumierungen auf allen fünf Blättern sind so eingerichtet, und man darf es ohne Zögern aussprechen, so war das ganze Missale plenarium geschrieben.

Da Text und Tonzeichen ins 12. Jahrhundert hineinreichen, erhebt sich die Frage, ob der Schreiber die Reform Guido's gekannt und zur Anwendung gebracht habe. Wie bereits angedeutet, ist aber deren Hauptstück die Notenlinie und der Schlüsselbuchstabe. Beide sind von Guido stark in den Vordergrund gerückt worden[1]). Wo daher diese fehlen, kann von einer Einwirkung Guido's nicht die Rede sein. In unseren

[1]) Vgl. das Zitat aus den Regulae rhythmicae in der „Neumenkunde²" S. 282 ff.

Blättern enthüllt die genaueste Untersuchung der Pergamentflächen keine Spur mehr einer solchen Linie für die Tonzeichen; daß die Schlüsselbuchstaben fehlen, läßt sich mit bloßem Auge feststellen. Man kann aber weitergehen und den Beweis erbringen, daß eine Linie für die Neumen auch früher nicht vorhanden gewesen sein kann und der Schreiber sich nicht nach einer solchen gerichtet hat. Am äußeren Rande der sämtlichen Blätter ist nämlich in genau gemessenen Abständen von je 6 Millimetern von oben nach unten eine senkrechte Reihe von kleinen Löchern angebracht, die Zirkelstiche, die mit bloßem Auge erkennbar sind, wenn man die Blätter gegen das Licht hält. Sie stehen sämtlich und ganz genau den Linien des Textes gegenüber und sind mit einem scharfen Instrument, dem Zirkel, in das Pergament eingestochen[1]). Offenbar dienten sie zur gleichmäßigen Ausweitung der mit trockenem Griffel gezogenen Textlinien. Da die Gesangstexte in kleineren Buchstaben geschrieben sind als der übrige Text, und dadurch der Zwischenraum zwischen den Gesangstextlinien sich vergrößerte, reichten diese Abstände auch zur Aufnahme der Tonzeichen aus. Eigene Linien dafür sind nicht gezogen, auch am Rande keinerlei Löcher für solche zu erkennen. Hätte der Neumenschreiber seine Zeichen an einer Linie guidonischer Art ordnen können, so hätte diese durch die Breite der Schreibfläche gezogen werden müssen und sicher auch am Rande, von wo aus sie gezogen worden wäre, ihre Spur hinterlassen. Nichts von dem ist zu erkennen. Nur der Custos am Ende der Zeilen erinnert an Guido's Liniensystem; er findet sich aber auch in den longobardischen und aquitanischen Neumierungen vor und neben Guido, kann daher auf seine Reform nicht zurückgeführt werden. Alles zusammengenommen, besitzen wir in den Neumierungen unserer Blätter das nordische Seitenstück zu diesen longobardischen und aquitanischen, und wenn man Bannister's Angaben über die ältesten englischen Neumen Rechnung trägt, auch zu den englischen Neumen. Wie diese Neumengattungen außerhalb des guidonischen Kreises sich entwickelten, so auch unsere (Metzer) Neumen.

Wir stehen nunmehr vor den folgenden Tatsachen: 1. Unter den ältesten Neumendenkmälern des 9.—11. Jahrhunderts finden sich solche, welche die Neumen in einer mehr oder weniger geraden Linie über den Text und parallel mit diesem schreiben. Die Hauptvertreter dieser Neumen sind die sanktgallischen, die eine unkritische Geschichtschreibung trotz der entgegenstehenden Aussagen eines sanktgallischen Autors des 9. Jahrhunderts und ihres paläographischen Äußeren auf direkte Übernahme von Rom her zurückgeführt hat, die aber in ihren Schriftzügen eher an die englisch-irischen Neumen erinnern. Diese letzteren waren nach den Ausführungen meiner „Neumenkunde²" S. 200 ff. auch in den deutschen Kirchen bekannt. 2. Eine andere Reihe von Neumendenkmälern schreibt die Zeichen intervallmäßig; solche Neumen stammen aus Süditalien, Südfrankreich, England und dem Bereiche der Metzer Neumen. Sie können nicht auf eine Einwirkung der guidonischen Neuerungen zurückgeführt werden, sondern sind unabhängig von dieser, zum Teil auch älter als sie. Sehr zu beklagen ist das Fehlen ganz alter Neumierungen von unzweifelhaft römischem Ursprung; wie es scheint, hat die Maßnahme Nicolaus' III. zugunsten der franziskanischen Bücher[2]) ganze Arbeit gemacht. Selbst die Durchforschung der gesamten Bestände der vatikanischen Bibliothek durch Bannister hat diese Lücke nicht auszufüllen vermocht. Wir sind daher

---

1) Vgl. darüber z. B. Steffens, Lat. Palaeographie² Tafel 66 untere Hälfte.

2) Vgl. Wagner, Neumenkunde² S. 313 Anm.

nicht in der Lage, das direkte Zeugnis der ältesten römischen Neumierungen hier in die Wagschale zu werfen. Immerhin darf an die drei wahrscheinlich der vorgregorianischen Liturgie in Rom angehörigen Meßgesangbücher aus dem 12.—13. Jahrhundert erinnert werden, die in der „Neumenkunde²" S. 297 Anm. erwähnt sind. Auch sie haben bereits das Liniensystem.

In welchem geschichtlichen Verhältnisse stehen die beiden Neumengattungen? Sind die zuerstgenannten die ursprünglichen, dann sind die anderen ihre Verbesserung, Vervollkommnung; sind aber diese die ursprünglichen, so bedeuten jene eine Verschlechterung, einen Abfall von einer für ihre Zwecke ausreichenden Tonschrift.

Ein Zweifel, so scheint mir, ist nach den Feststellungen dieser Abhandlung nicht mehr möglich. Die zahlreichen intervallmäßigen Neumierungen in den verschiedensten Zentren des lateinisch-römischen Kirchengesanges vor und neben Guido können nur so erklärt werden, daß bereits die ersten Exemplare des römischen Gesangbuches diese Neumenschreibung handhabten. Die bisherige Hypothese der Ursprünglichkeit der wagerechten Schreibung ohne Rücksicht auf die Größe der Intervalle führte ja auch zu so mißlichen Folgerungen, daß man sich ihr nur unter dem Drucke der Notwendigkeit, mangels einer besseren Erklärung ergeben konnte. Es war wirklich nicht leicht einzusehen, wie man zu einer so unsicheren, ihren Zweck in keiner Weise erfüllenden Schrift greifen konnte. Statt dem Sänger eine Erleichterung zu verschaffen, überhäufte sie ihn mit Schwierigkeiten und Unklarheiten, von denen die alten Schriftsteller auch genug zu berichten haben. Da ein Zwang für die genannte Hypothese nicht mehr besteht, wird man sie gern fallen lassen und die Notationsgeschichte nicht mehr mit den Unwahrscheinlichkeiten belasten wollen, denen man bisher nicht ausweichen konnte. Wieviel leichter ist es, auf dem Wege der Neumen von Rom in die anderen Kirchen sich Schreiber vorzustellen, die aus nicht genügender eigener Kenntnis des Gesangschatzes bei der großen Zahl von Singweisen oder aus anderen Gründen versagten und die Abstände der Zeichen und ihrer Teile nicht genau beachteten!

Steht einmal die Tatsache intervallmäßiger Schreibung für die ältesten lateinischen Neumen oder wenigstens für den gregorianisch-römischen Gesang fest — für den mozarabischen in Spanien kann die Sache anders liegen — so ergeben sich mehrere interessante Verschiebungen in der Geschichte des Kirchengesanges.

Die orientalischen Neumen, die Wurzel auch der lateinischen Tonschriften, waren Intervallzeichen in dem Sinne, daß ein jedes Zeichen immer ein bestimmtes steigendes oder fallendes Intervall angab. Daher konnten diese Neumen zwar auf Kosten der Anschaulichkeit des melodischen Bildes, aber ohne Gefährdung der tonalen Bestimmtheit in einer wagerechten Linie nebeneinander geschrieben werden, geradeso wie die altgriechischen Tonbuchstaben. So müssen die Neumen beschaffen gewesen sein, als die römischen Sänger ihre Bekanntschaft machten, vielleicht erst im 8. Jahrhundert; vgl. Zeitschrift der IMG. 1914 S. 234. Sie haben sich aber nicht einfach damit abgefunden, sondern den Neumenapparat vereinfacht und in neuer Weise verwendet, indem sie einige charakteristische Zeichen auswählten und diese durch Höher- oder Tieferstellung im Raume und durch Ausweitung ihrer Striche befähigten, größere wie kleinere Intervalle sinnfällig zu machen. Nunmehr konnte das Podatus genannte Zeichen, je nach seiner räumlichen Stellung und Ausdehnung eine steigende kleine Se-

kunde, aber auch eine große Sekunde, eine Terz, eine Quart, ja eine Quinte angeben, während die Orientalen, Syrer, Byzantiner und Armenier für eine steigende Terz und Quart ein anderes Zeichen schreiben mußten, als für eine Sekunde. So verhalten sich die ältesten longobardischen, aquitanischen, englischen und auch die Metzer Neumen unseres Missale plenarium. Manche Schreiber ließen aber schon früh die genaue Ausweitung der Zeichen außer acht, schrieben alle Zeichen unterschiedlos nebeneinander und näherten sich damit bewußt oder unbewußt der orientalischen Neumenschreibung. Der Verfall der Neumenschrift war unabwendbar, wenn in der für die Überlieferung der liturgischen Lieder notwendigen Kette günstiger Bedingungen ein Glied fehlte. So wird der immer wieder verlangte Besuch römischer Sänger im Norden verständlich. Die schriftliche Vorlage leistete nicht alle erhofften Dienste; vermehrter mündlicher Unterricht und Auswendiglernen mußten die Lücke ausfüllen. Guido brauchte aber nicht alle Elemente seiner Reform selbst zu erfinden. Da und dort waren noch Reste der ursprünglichen Schreibung vorhanden[1]); was aber nottat, war ein sichtbarer und untrüglicher Wegweiser, der bei jedem Schritt Auge und Stimme des Sängers sicher führte. Guido's Liniensystem brachte die endgültige Abhilfe.

Unter solchen Umständen müßte es als ein Verhängnis für die Choralforschung bezeichnet werden, daß sie von Anfang an die minderwertige sanktgallische Überlieferung in den Vordergrund gerückt hat, wenn nicht zu gleicher Zeit die guidonischen Denkmäler und auch die Überlieferung des späteren Mittelalters ausreichend wären herangezogen worden. Im Grunde ist die französische Choralforschung seit Lambillotte für diesen Abweg verantwortlich. Das Übel könnte dadurch gut gemacht werden, daß die musikgeschichtliche Arbeit in unseren Landen sich mehr als bisher den Denkmälern der deutschen Choralpflege in alter Zeit zuwendete. In manchen Bibliotheken schlummern noch Schätze, die nur des geschulten, von kundiger Hand angeleiteten Bearbeiters harren, um wertvollen Ertrag zur mittelalterlichen Musik abzugeben. Daß dabei auch allerlei für die allgemeine Musikgeschichte abfällt, weiß jeder, der auf diesem Gebiete sich wissenschaftlich betätigt hat.

---

[1]) Ich glaube u. a. auch in Cod. Laon 239 aus dem 10. Jahrhundert Spuren intervallgemäßer Schreibung zu erkennen.

Zur Musikgeschichte von Delitzsch

Von

Arno Werner, Bitterfeld

Die reiche musikalische Vergangenheit verschiedener deutscher Großstädte ist in den letzten Jahrzehnten mit Fleiß und Sachkenntnis erforscht und dargestellt worden. Auch eine Musikstadt zweiter Größe hat eingehende Würdigung gefunden[1]). Wenn nun hier der Versuch unternommen wird, die Vergangenheit einer Kleinstadt vom musikgeschichtlichen Standpunkte aus zu beleuchten, so soll einmal damit der Wissenschaft ein kleiner Baustein dargereicht, anderseits zu weiterer Forschung auf diesen noch unbebauten Gefilden angeregt werden[2]).

Delitzsch, vier Wegstunden nördlich von Leipzig, kam bei der sächsischen Erbteilung im Jahre 1485 an die Albertinische Linie, der nach der Schlacht bei Mühlberg (1547) auch die Kurwürde zufiel. Von der großen sächsischen Erbteilung im Jahre 1656 an gehörte es zum Herzogtum Merseburg, bis es nach dem Aussterben des Fürstenhauses im Jahre 1738 an Kursachsen zurückfiel. Seit 1815 ist es preußisch und heute eine industriell wenig entwickelte Kleinstadt von etwa 12000 Einwohnern. In der fruchtbaren Leipziger Ebene gelegen, beherbergte es von jeher wohlhabende Bürger, konnte sich in der Vergangenheit einer höheren Kultur rühmen als seine Nachbarstädte Düben und Bitterfeld und erholte sich nach den schweren Heimsuchungen des Dreißigjährigen Krieges verhältnismäßig schnell. In musikalischer Hinsicht bestätigt sich auch hier die Erfahrung, daß nach der Reformation zunächst Wittenberg, später Leipzig entscheidenden Einfluß gewann. Dresden spielte eine geringere Rolle, weil in Delitzsch, im Gegensatz zu Weißenfels, Zeitz und Merseburg, eine Hofkapelle fehlte, die sonst in erster Linie Träger der Beziehungen zur Landeshauptstadt war.

1. Das Kantorat[3])

A. Die Kantorei.

Der Chor, der im Mittelalter die Meßgesänge ausführte, hatte seinen Standort im Hohen Chor und setzte sich zunächst nur aus Klerikern zusammen. Sehr zeitig aber schon wird uns aus Delitzsch von einem aus Priestern und Laien zusammen-

1) Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel.

2) Eine durchaus ergiebige Arbeit ähnlicher Art ist soeben — auch als Sonderdruck — erschienen in den Niederlausitzer Mitteilungen: Karl Paulke, Musikpflege in Luckau, Guben 1918.

3) Quellen; Die Kantoratsakten im Ephoral- und Stadtarchiv wie im Staatsarchiv Magdeburg, Aufzeichnungen des Kantors Christoph Schultze und des Chronisten Lehmann.

gesetzten Chore berichtet, der natürlich nur außerhalb des Hohen Chores aufgestellt werden konnte. Wie kaum in einem zweiten Falle läßt sich nun in Delitzsch von diesen frühen Zeiten an bis auf unsre Tage die Entwicklung des kirchlichen Sängerchors lückenlos verfolgen. Es ist ein stetes Auf und Ab, ein Blühen und Verwelken, ein Werden und Vergehn, abhängig von den religiösen Strömungen der Zeit, den großen politischen Ereignissen, den wechselnden örtlichen Einflüssen und der Persönlichkeit des jeweiligen Kantors.

Der vorreformatorische Sängerchor, 1446—1527.

Im Jahre 1446 oder kurz vorher taten sich „gelarte", d. i. musikverständige Bürger der Stadt zu einer Gesellschaft zusammen, die im Verein mit den Schulknaben unter Leitung des Kantors die Meßgesänge ausführte. Die Rechnungen reden vielfach von Geschenken an diese Sängervereinigung[1]):

„Korales vor l firtil" 20 Gr. (1446); „Die Korsenger gaben vor l vas" 40 Gr. (1449); „Die Geselle schaft der gelartin Burger gaben vor l vas" Bartholomäi 1 Schock 6 Gr. 6 Pf. (1450).

Weiter werden die Mitglieder als „Korales", als „die neuen Brüder", als „Stabulisten" oder „Constabler" bezeichnet. Von Zeit zu Zeit führte die Gesellschaft auch religiöse Spiele auf, die der Rat gleichfalls mit einem guten Trunke lohnte. Doch schon vor Luther's Auftreten im nahen Wittenberg war die Begeisterung für die geistlichen Brüderschaften geschwunden, wie verschiedene Vorkommnisse innerhalb des Sängerchors beweisen. Obwohl die Gesellschaft im Jahre 1516 noch 75 Mitglieder umfaßte (26 Clerici, 29 Laici und 20 Sorores), erlahmte von jetzt an das Interesse zusehends; der Rat als Patron übernahm 1627 das Vereinsvermögen als „Commende Trinitatis" und verwandte es für den Predigtstuhl, für die Armen und zu einem Stipendium für Studierende[2]).

Die Kantorei der Reformationszeit, 1539—1637.

Nach Einführung der Reformation im Jahre 1539 traten die Mitglieder der alten Brüderschaft zu einer evangelischen Kantorei zusammen.

Bereits 1544 und 1545 empfing diese aus der Kämmereikasse eine Verehrung von 1 Schock 12 Groschen, „daß sie Gott dem Allmächtigen zu Ehrerbietung an Hohen Festen auch etlichen Sonntagen die Aemter der Messe und Vesper figurieren und zierlich singen helfen, dadurch die Jugend in Übung gehalten und dieselbe Kunst förderlich fassen mögen"[3]).

Auch die Kirche setzte ihr für das künftige Jahr eine gewisse Summe aus. Die angedeutete Umgestaltung nach dem Wittenbergischen Vorbilde vollzogen auf Melanchthon's Anweisung der Rektor Thomas Berger und der Kantor Wolfgang Faust,

---

[1]) Rechnungen des Gemeinen Kastens und des Kalands im Pfarrarchiv.

[2]) Näheres bei Lehmann, Chronik der Stadt Delitzsch, 1852; Nachrichtsblatt für den Delitzscher und Bitterfelder Kreis, 1824 Nr. 5, 6; Werner, Geschichte der Kantoreien, Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel; Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen, Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel; Sammelbände der IMG 1907/08, S. 310—312, ferner Kirchrechnungen 1398—1527 und Rechnungen der Kaland-Brüderschaft von 1427—1539.

Den Herren Lehrer Oskar Reime zu Delitzsch und Rendant Emil Obst zu Bitterfeld danke ich auch an dieser Stelle für mannigfache Bemühungen und Hinweise bei der Sammlung des Materials.

[3]) Lehmann a. a. O. S. 180.

die beide ihre Studien auf der Universität Wittenberg gemacht hatten. Besonderes Verdienst um den Singechor erwarb sich auch Ambrosius Rügezelt, der 1547 gleichfalls von Wittemberg kam und mit dem Kantorat auch die Stadtschreiberstelle erhielt. „Die Wittenberger Meßlein“, wie er sie nannte, schienen ihm zu gering; er trat daher, um gefälligere Stücke zu erlangen, mit den besten Musikern seiner Zeit, so auch mit dem Direktor der Kurfürstlichen Kantorei in Briefwechsel, und es war keine Kleinigkeit, alle im Druck erschienenen Gesänge zu besitzen, wie er von seiner Kantorei zum öftern rühmt[1]). Wie in der alten Gesellschaft feierte man auch in der neuen das Jahresfest am Tage Bartholomäi. Eine anschauliche Schilderung desselben auf Grund der Akten hat der Archidiakonus Meinhardt[2]) gegeben. Rügezelt opferte nach und nach sein ganzes Vermögen für die Kantorei und wußte wohlhabende Bürger zu Geschenken und Legaten willig zu machen. Er bewahrte sein Interesse der Kantorei auch dann noch, als er wegen allzu großer Arbeit im Rat 1555 das Kantorat niederlegte. Im Jahre 1557 wurde der Schützengesellschaft beim Bitterfelder Schießen der Kranz angeboten; sie nahm ihn an, und als man sich daraufhin im nächsten Jahre in Delitzsch einfand, zeichnete die Kantorei die Festlichkeit durch schickliche Figuralgesänge unter Rügezelt's Leitung aus. Auch der Pflege der geistlichen Spiele widmete sich die Kantorei. So führte sie anscheinend als erstes „dem Rathe zu Ehren und der Gemeinde zu Nutz“ am Fastnachtstage 1549 die Komödie vom verlornen Sohne auf und erhielt vom Rate Wein zur Verehrung. Wie anderwärts, schritt man erst später zur Aufstellung von geschriebenen Satzungen; die ältesten derselben sind aus den Jahren 1574, 1614 und 1621. Der Rat steigerte seinen Beitrag bis auf 30 Taler im Jahre 1621. Die Besitzer der Ritterhöfe schenkten viel und nahmen teil an den Konvivien, der Staat gab von 1619 ab die landesfürstliche Tranksteuer, die Kirche überließ ihr 1614 die Säckelpfennige des Chors, und die Gaben aus der Bürgerschaft flossen reichlich. Der unternehmende Gregorius Hochstetter, der sich zum Verdrusse der Leipziger Kaufleute auf Großhandel in Getreide und Waren eingelassen hatte und so reich geworden war, verehrte 1619 der Kantorei kostbare Leichentücher und Trauerhabite für die Begleiter. Die Gesellschaft selbst schaffte einen kostbaren Leichenwagen an. So gelangte die Sozietät derart zu Ansehen und Vermögen, daß sie der Kantorei Martin Rinckart's im nachbarlichen Eilenburg den Rang streitig machen konnte. Da kamen Pest, lange Einquartierungen und Plünderungen. Die Bibliothek ging größtenteils verloren; die Gesellschaft verarmte, da die Kapitalien auf den niedergebrannten Häusern wertlos wurden, und löste sich 1637 ganz auf. Noch 1666 führten die ehemaligen Mitglieder einen Prozeß um 157 Gulden, die als Hypothek auf dem Hause ihres einstigen Provisors Johann Alberus standen.

Das Collegium musicum charitativum, 1647—1661.

So sehr auch Not und Elend auf den Bewohnern lasteten, der fromme Sinn und der Trieb zur Sangeskunst waren nicht zu ertöten. Noch ehe die Friedens-

[1]) Nachrichtsblatt 1824. Der Verfasser des Aufsatzes ist ohne Zweifel der zuverlässige Chronist Lehmann.

[2]) Monatsblätter des Thüringisch-Sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Altertums, Halle a. S., Bd. 1, Nr. 5, abgedruckt bei Werner a. a. O. S. 39 ff.

glocken erklangen, schritt der Kantor Christoph Schultze im Jahre 1647 zur Gründung eines neuen Singvereins, den er Collegium musicum charitativum nannte. Zu Ehren der neuen Gesellschaft ließ er eine Sammlung von Spruchkompositionen drucken, das „Collegium musicum Delitii charitativum". Wie nach andern Orten, so schickte er das Werk auch nach Bitterfeld. Hier fügte er folgendes Begleitschreiben bei[1]):

„Ehren veste, achtbare, wohlgelehrte vnd wohlweise Herren, insonders großgoenstige v: geneigte Föderer vnd Gönner, nebenst meinem gruße vnd willigen Diensten vberschicke denen Herren vnd Ihrer Kirchen ich mein Collegium musicum Charitativum, welches ich vnserm Collegio, welches newlich aufgerichtet worden, zu ehren aufgesetzt; vnd zwar dorümb, weil ich ofte erfahre v: höre, das sie so ein standhaftes collegium bey ihnen haben, dz dasselbe auch weder krieg noch ander vngemach trennet; auch dorümb, weil Sie noch in ietzigen letzten betrübten v: Musickhässigen Zeiten doch wohl auf die kirchen Musick bedacht sein, in dem Sie dieselbe mit Instrumental Musickanten versorget wissen wollen, welche, ob sie schon nach etlicher vergeben die ehre Gottes schlecht befödern können, doch den Chor Gotte zu ehren füllen vnd zieren helffen, welches Gott nicht vnverlohnet lesset; auch darümb, weil Nachtbar einander mit Hülffe v: ehrerbietung verbunden sein, auch letzlich dorümb, weil mier ohne längst im Churfl. Geleite ein sonderlich liebes v: Freundstücke erwiesen worden, welches ich noch nicht vergessen, sondern in meinem Hertzen wohlzurühmen weiß.

Bitte, die Herrn wollen mit diesem zwar geringen v: kleinem, doch zur ehre Gottes v: der Collegiorum Musicorum beföderung aufgesatzten wercklein grosgönstig vorlieb nehmen, dieses für ein kleines geschencklein gelten, v: ofte in ihrer Versamlung in mei memoria. musiciren lassen, hoffe es werden sich darinnen noch ein par movirende clausuln angeben, womit die Herren ich in den Schutz des allerhöchsten befehle vnd verbleibe

Delitzsch, den 8. May 1647,

D. H.
zu dienen willigst
Christophorus Schultze
Cantor.

Denn Ehrenvesten, achtbaren, wohlgelehrten vnd wohlweisen Herren, Bürgemeister v: gantzem Rath der Stadt Bitterfeld, meinen insonders großgönstigen Herren v: geneigten Befödern".

Die neue Kantorei tat sich besonders hervor bei der Friedensfeier am 22. Juli 1650 und beim Einzug des Landesherrn, des Herzogs von Merseburg am 23. Juli 1657. Im letzteren Falle mußte sich der Kantor der Landestrauer wegen auf Motettenmusik beschränken.

Der gewissenhafte Christoph Schultze hat ein Verzeichnis der musikalischen Bücher der Kirche hinterlassen, das, teilweise wenigstens, auch ein kurzes Urteil über die Güte der zur Verfügung stehenden Musikalien bringt (s. nebenstehendes Faksimile).

Ein weiterer Zusatz besagt:

„wieder vmbgeschrieben vnd vbersehen den 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. vnd 10 Febr. 1654."

Der Katalog verzeichnet folgendes:

„Anfanges ist zu mercken, was für Instrumenta vorhanden, welche in diese Kirche geschaffet worden,

1. Ein duppelt Regahl,
2. Eine große Baßgeige, So HE. Bürger Hochstedter in die Kirche gekaufft neben einem grühnen Schrancke, darein sie gehören vfm Chore.

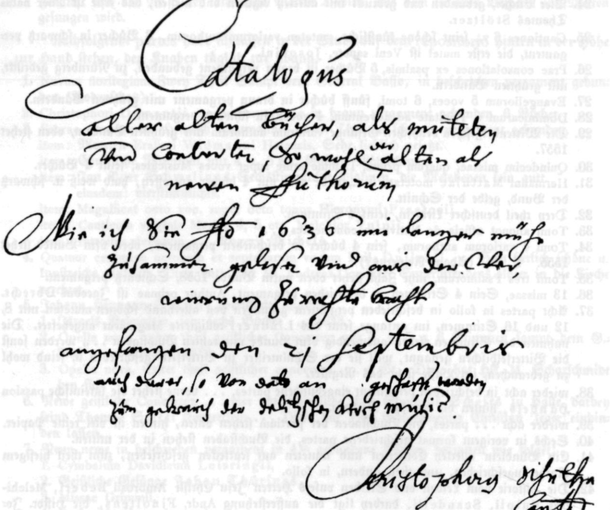
[1]) Obst, Geschichte der Kirche zu Bitterfeld, S. 137–318.

3. Eine Quart-Laute, welche ein Stadtpfeifergeselle mit Nahmen Christof, so allhier starben, in vnsere Kirche verehret, diese hat ietzo der Herr Stadtschreiber HE. Elias Fischer bey sich.

In dem großen Schrank, welcher erstlich ins Cantoris Kammer stunde und im Kriegeswesen in die Kirche aufs Schueler Chor getragen wurde, habe ich die alten Bücher, so wohl die geschriebenen als die gedruckten, gelegt, die ietziger Zeit nicht gar wohl mehr zu gebrauchen, doch wegen der künstlichen Fugen nicht zu verwerffen sein,

Und seint zu finden im untersten Fache

1. Christophori Moralis Hyspalensis Missarum, zwey grosse Bücher in Regalformat, auf dem Bunde stehet 1557.



2. Liturgicon Musicarum 17 Missarum P Colinii in diesem stehen zween schöne Messen, 1. Fol. 99 super flumina. 2. Fol. 118 super Expurgate, oben stehet 1557.
3. Liber viginti missarum Parisiis expressus.
4. Mariae Canticum 4 v. Christophori Moralis impressum Lugduni.
5. Liber 10 missarum diversorum Authorum, seint feine Messen, wohl zu gebrauchen.
6. Missa Josquini super Voces musicales. Seint 4 Bücher in Regal geschrieben.
7. Ein groß Buch in duppelt Regal, ist zusammengelegt, oben stehet mit rohten Buchstaben Lauda anima. A. W. O. F. MDXVII.
8. Septem missae in Sieben tomis . . . 4 et 5 v. à Clem. non papa, seien gar fein, nicht eingebunden, in folio gedrückt.
9. Textus aliquot et scripturae, 5 v., Authore Philippo Avenario, gehen fein, in folio.
10. Ein Amen-Buch in Pergament gehefft, geschrieben.
11. Adam Reneri introitus, nur drey Bücher.
12. Textus et Scripturae 5 v. à Wolfgang Lindmanno, geschrieben in folio.

13. Acht geschriebene alte Partes mit muteten, die erste heißt Iam non dicam.
14. Sechs geschriebene Bücher in folio mit 103 Muteten in Pergament.
15. wieder 8 geschriebene Bücher in folio, gar dünne.
16. wieder 7 geschriebene Bücher in folio. Drauf liegen allerley verwirrete Scartecken aus andern partibus . . ., auch 8 in folio geschriebene bücher mit etlichen muteten.
17. Sechs gar alte geschriebene dicke bücher in folio, darauf liegen
18. Magnificat 8 tonorum Moralis Hispani et Adami Reneri, 4 Bücher.
19. Cantiones 5 vocum variorum Authorum . . .
20. Selectissimarum cantionum 5 voces, Noribergae expr. 1550.
21. Cantiones sacrae Thomae Elsbethi.
22. Ecclesiasticarum cantionum, 4 v., mutetae, 5 Bücher gebunden, gedruckt zu Antwerpen.
23. Fünff gebundene Bücher mit welschen Texten Premier livre Des [sus].
24. Vier Bücher, gebunden vnd gedruckt mit allerley vigilien vnd messen, das erste ist Puer natus Thomas Stöltzer.
25. Cantiones 6 v., seint schöne künstliche muteten variorum authorum, 6 Bücher in schwartz pergament, die erste mutet ist Veni sancte, Josquini.
26. Prae consolationes ex psalmis, 5 Bücher in braun pergament gebunden, zu Nürnberg gedruckt, mit grühnen Bändern.
27. Evangeliorum 5 voces, 6 tomi, fünff bücher in braun pergamenr mit grühnen Bändern.
28. Dominicarum à Trinitate ad adventum, 4 voces, in schwartz pergament.
29. Die Wittenbergischen deutzschen Gesänge variorum authorum mit grühnen Bändern, oben stehet 1557.
30. Quindecim missae, quarum prima, Lomme arme super voces Musicales, seint 4 Bücher.
31. Hermanni Matthiae motetae, 5 v., habe aber nur 4 bücher antroffen, halb weiß u. schwartz der Bund, gelbe der Schnitt.
32. Drey theil deutscher Liedlein, seint 4 Stimmen.
33. Tomi aliquot officia de Nativitate continentes . . .
34. Tomi 4 variorum authorum, sein 4 bücher in beschrieben pergament, oben vfm Bunde stehet 1555. A. R. (Adam Reinerus?)
35. Tomi tres Psalmorum, iahr Zahl stehet oben aufm Bunde 1558, Schwartz pergament.
36. 13 missae, Sein 4 Stimmen in beschrieben pergament, Author primae ist Jacobus Obrecht.
37. Acht partes in folio in beschrieben pergament gebunden von allerhand schönen muteten mit 8, 12 und 16 Stimmen, im anfange seint das Lindneri colligierte Magnificat angeheftet. Die nahmen der Stimmen stehen auswendig vfm Bunde mit rohten Buchstaben . . ., werden sonst die Bitterfeldischen genannt, weil sie der Schulmeister zu Bitterfeld geschrieben u. seind wohl zu gebrauchen, im Basse steht das Register.
38. wieder acht in beschrieben pergament eingebundene partes, . . . vorne stehet die lateinische passion Händels, hinten die deutsche Vulpii.
39. wieder acht . . . partes, die Buchstaben der partium stehen vnten, hinten ist viel reine Papier.
40. Sechs in vorigem format geschriebene partes, die Buchstaben stehen in der mitten.
41. Ein Bündlein allerley Concerten und muteten auf scartecken geschrieben, zum theil hiesigem Rathe zugeschrieben, zum theil andern, in folio.
42. Die Historie vom Leiden vnd Sterben vnsers Herren Jesu Christi Ambrosii Beberi, Melchioris Vulpii, Scandelli, darbey ligt die aufferstehung Andr. Finoltens, die Histor. Johannis des Täuffers Ambrosii Beberi.
43. Das alte Florilegium den ersten Theil mit Bändern (Bodenschatz).
44. Jacob Händels tomi tres.
45. Galli Dresleri 90 cantiones in roht pergament, seint 5 Bücher, oben stehet I. K.
46. Joachimi Burck harmoniae sacrae, in schwartz pergament, oben mit göldenen Buchstaben.
47. Acht in beschrieben pergament gehefte geschriebene partes in lang 4to mit feinen alten muteten . . ., welche Herr Tobias Gotzsche in die Kirche verehret hat ao. 1635.
48. Antonii Dulingii Cythera melica, 8 v., in blaw papier gebunden.
49. Opus melicum Friderici Weissensee in folio, vom HE. Superi..t. M. Andreae Crucigero in die kirchen verehret.
50. Etliche theil von des Orlandi muteten, hinten sind angebunden Burck muteten.
51. Drey große dücke Bücher in folio in Schweinleder gebunden, welche voll Linien gezogen. Diese hat Herr Godfriede Voigt zu des Chores gebrauch in die Kirche verehret.
52. Ein dünnes Buch in Regahl . . ., darinnen stehen Kyrie . . . Dieses hat Herr Godfried Voigt im nahmen E. E. Raths ao. 1637 überschicket.

53. Noch 8 partes in blaw papier geheft, darinnen stehen feine alte u. neue muteten, seint dem Pfarr von Zschortau gewesen, . . . welche ich, weil der Pfarr drüber verstorben, billich bey der Kirchen lasse.

Im Chorpulte liegen nachfolgende alte Choralbücher.

1. Ein dückes Buch in folio in zwey Breter gebunden, darinnen stehen auf pergament die Responsoria und Antiphonae geschrieben . . .
2. Noch ein größer Choralbuch in groß folio in Breter mit 10 Buckeln gebunden, darinnen stehen auf gut pergament die Kyrie vnd Introitus auf alle Feste.
3. Noch ein größer und dücker Choralbuch . . . Responsoria, Antiphonae, Hymni . . .

Nr. 4 enthält „die Hymni Scholastici, Responsoria vnd andere . . . gebräuchliche Lieder", Nr. 5 „allerley deutzsche Lieder", Nr. 6 „zwey deutzsche Gesangbücher", ferner werden als 7 drei Schlüssel genannt und als Nr. 8 der lateinische Psalter Davids, aus dem in allen Vespern und Metten gesungen wird.

Nachfolgende partes habe ich lassen in der Stube auf dem repositorio hinten in der Höhe zur Hand stehen, den Knaben täglich zur übung.

1. Novum florilegium Zwey Theil Sampt dem General Basso, in beschrieben pergament gebunden (Bodenschatz).
2. Christophori Demantii preces vespertinae in braun pergament gebunden, 6 Bücher.
3. Sacrae symphoniae Heinrich Hartmanns, zween Theil in schwartz pergament gebunden.
   item: Moteten Eraßmi Widmanni Halensis, Sehr lieblich gesetzt.
   item: Christliche Madrigal mit 4 u. 5 St. Gabriel Möhlichens.
   item: Jan Peter Schwelings Sechsstimmichte Psalmen, die Melodeyen sein gutt.
   eiusdem: vierstimmichte.
   item: Magnificat octo voc. super octo tonos Hieronymi Praetorii.
   item: Canticum virginis Mariae 4, 5 etc. Melchior Vulpii.
   item: Introitus decorum . . . Rogerii Michels.
4. Quatuor centuriae octonum et septenarum vocum Phil. Dulichii . . . Sein herlich schöne u. kunstreiche muteten. Diese hatt Herr M. Andreas Cruciger, Superintendens alhier in die Kirche verehret.
5. Johann Hermann Scheins vberschickte Sachen.
   1. Israels Brünnlein, sein sechs Bücher . . . 1623.
   2. Opella nova ander theil geistlicher Concerten mit 3, 4, 5 u. 6 Stimmen sampt dem G.-Baß . . . 5 Bücher, 1618.
   3. Opella nova, Erster theil geistlicher concerten . . . 4 St. Diese hat HE. M. Scharschmidt bey sich.
6. Newe geistliche Concerten . . . vier vnterschiedliche theil Samuelis Scheits zu Halle, darbey seind Thomae Sellii Concertlein . . . Diese hat Herr Bürgermeister Christian Jeger einbinden lassen.
7. Neun newe in beschrieben pergament in 4to gebundene Bücher, darinnen wie folget;
   1. Cymbalum Davidicum Leisringii,
   2. Geistliche Gesänge Johan Thürings,
   3. Missae Grimmii,
   4. Hochzeitsgesänge Leisringii,
   5. Neujahr Geschencke eiusdem,
   6. Muteten erster Theil Michael Lohrs,
   7. Concerten Samuel Michels,
   8. Sertum musicale Thürings,
   9. Kleine Concerten Heinrich Schützens,
   habe ich selbst für Cantorey Geld gekaufft und binden lassen . . .
8. Psalmen Davids deutzsch mit 8 und mehr Stimmen Heinrich Schützens . . ., seint 13 Bücher mit den Capellen . . .
9. Der 116. Psalmen, wie er von unterschiedenen Authoribus componiret worden, 1623, in folio in grühn papier gebunden, seint 5 Bücher.
10. Acht dücke in 4to geheſte und geschriebene partes . . . in genere die Kohlmannischen genant, sein allerhand colligierte muteten.
11. Ander Theil der 5, 6 vnd 8 Stimmichten concerten u. muteten Michel Lohrs, welche von Jhme hiesigem Choro musico zugeschicket worden, davor ich ihme nur mündlichen dancken können.

12. Collegium musicum Delitii Charitativum, welches ich nicht allein singulis collegii membris vnd hiesiger Kirchen in specie, sondern auch der gantzen Bürgerschafft in mei recordationem verehret vnd Herr Bgstr. Christian Jeger, der Kirchen Vorsteher, in weis pergament einbinden lassen.
13. Andreas Hammerschmidts Musicalischer Andachten Vierter Theil in folio vnd Daniel Selichii Concerten vnd Muteten wie auch etliche andere feine Concerten ...
14. Kernsprüche mit 3, 4, 5, 6 vnd 7 St: Sampt dem Generahl Basse Johann Rosenmüllers, welche HE. M. Lauckisch dem Löbl. Collegio Musico Charitativo verehret ...
15. Tabulatur Buch 100 geistlicher Lieder für die Organisten in folio Samuel Scheits C, nur gehefft, welches er selber hergeschickt Ao 1650.
16. Fünff Schwartz eingebundene geschriebene Leichenpartes, neben einem solchen Gesangbuche. Die partes hat mein Vorfahrer geschrieben.
17. Acht dücke geschriebene partes stehen vfm Chore, darinnen stehen Kyrie, Magnificat v. hinten muteten, werden die Bitterfeldischen genant.

NB. Was sonst an Büchern vnd partibus, auch tabulaturbüchern auf der Schuele oder in dem Kirchpulte werden gefunden werden v: alhier nicht verzeichnet sein, weil ich solche propriis sumptibus theils geschaffet, theils geschrieben, werden meinen Erben billich gefolget werden."

Als im Jahre 1661 ein großer Brand die Hälfte aller Häuser in Asche legte, ging die Gesellschaft ein. Es liegen aber Beweise vor, daß Schultze nun in einer freien Vereinigung den kirchlichen Kunstgesang weiter pflegte.

Das Musikkollegium der Bachzeit, 1735—1759.

Die Nachfolger Schultze's in der Zeit bis um 1731 waren nicht imstande, die örtlichen Musikkräfte zu größeren Leistungen in der Kirchenmusik und zu einem Verein zusammenzufassen. Da setzte, dem Zuge der Zeit folgend, in sächsischen Orten eine neue Richtung städtischer Musikpflege ein. Sie zog neben der geistlichen Musik die weltliche und zugleich die reinen Instrumentalformen in ihr Bereich. Die Aufführungen wurden in ein Gasthaus verlegt und fanden vor den Mitgliedern und der Öffentlichkeit statt. Ein solches von Telemann begründetes „öffentliches Concert" bestand in Leipzig um 1730 unter der Leitung von Sebastian Bach. Hier hatte um die genannte Zeit der Delitzscher Kantor Fröber seine Studien gemacht. Er ahmte das Leipziger Beispiel in Delitzsch nach und schickte an die vornehmen Bürger dieses Anschreiben [1]):

„Demnach die Herren Musici hiesigen Ortes entschloßen sind, so wohl zu excolirung der Music als auch denen Herren Liebhabern und Honoratioribus zu Gefallen ein ordentl. und öffentl. Collegium Musicum auf den 12. huj. von 6 Uhr Abends bis 9 Uhr im Gasthoffe zum goldenen Ringe zu halten und anzufangen, auch nach Befinden alle 8 oder 14 Tage damit zu continuiren, Alß wird solches zusamt der getroffenen Einrichtung denen Herren Liebhabern und Honoratioribus hierdurch bekanndt gemacht und hiernechst freygestellet, wem von Ihnen sothanen Collegio Musico um gesetzte Zeit beyzuwohnen gefällig seyn möchte. Und werden insonderheit diejenigen Herren, welche als ordentliche Membra beyzutreten belieben wollen, Ihre Nahmen am Ende zu unterzeichnen, hiermit gantz dienstlich ersuchet.

Datum Delitzsch den 5. Jan. 1735.

Christian [2]) Gottlieb Fröber, Cantor".

Achtzehn vornehme Delitzscher unterzeichneten das Schreiben und gaben durch eine lateinische oder deutsche Bemerkung, von denen keine der anderen gleicht, kund, daß sie zum Eintritt gewillt wären.

[1]) Pfarrarchiv, Kantoratsakten II, D 3.

[2]) Nach dem Meldeschreiben heißt er Christoph.

Die kurz gefaßten Satzungen sind dem Einladungsschreiben beigefügt. Sie lauten:

„Einrichtung und Reglement des Colleg. Mus.

1. Soll die Music gegen 7 Uhr ihren Anfang nehmen und so stark als möglich besetzt seyn.
2. Ist zu besserer Conservation desselben für gut befunden worden, 12 biß 16 ordinaire Membra, dergestalt subscribiren zu laßen, daß iegliche Person so offt das Colleg. Musicum gehalten wird, 2 gr. beytrage.
3. Diesen HE. Ordinariis nun soll iedes mahl Tages zuvor durch den Aufwärter notificiret werden, ob, wenn und wo? das Collegium gehalten werden solle.
4. Wer sonst außer denen HE. Ordinariis diesem Collegio beyzuwohnen willens, zahlet ebenfalls dem Colleg. Musico beym Eintritt 2 gr.
5. Von dem colligirten Gelde soll nicht nur Stube, Licht, Holtz und Aufwartung bestritten, sondern auch das nothdürfftige Getränke vor die HE. Auditores und Musicos angeschafft werden.
6. Wem von denen HE. Auditoribus belieben möchte, zu mehrern Zeit-Vertreib Toback zu rauchen, wird solchen benebst der Pfeife durch seine Bedienung in das Collegium tragen zu lassen, unvergeßen seyn.
7. Werden allerseits Herren Zuhörer sich ohne Erinnern von selbst bescheiden, daß so wohl das Carten-Spielens als anderer dem Collegio zur Hinderniß gereichenden Plaisirs ohnmaßgebl. sich zu enthalten, der Wohlstand erfordert. Endlich soll
8. Über die Einnahme und Ausgabe ein ordentl. Register vom Directore gehalten werden."

TEXTE
zur ordentlichen
Sonn- und Fest-Täglichen
Kirchen-MUSIC,
Welche
von Ostern biß Michaelis
in der Kirche
zu Delitsch
gel. GOtt,
sollen aufgeführet werden,
Von
C. G. Fröbern, Cant.

Im Jahr 1735.

Abb. 1

Fortsetzung
Derer
TEXTE
zur ordentlichen
Kirchen-Music,
welche
Von Michaelis h. a. biß
Ostern 1736.
in der Delitzscher
Stadt-Kirche
gel. GOTT
sollen aufgeführet werden.

Delitzsch gedruckt 1735.

Abb. 2

Natürlich stand dem Kantor die nun fest verschweißte Musikerschaft der Stadt auch für die Kirchenmusik zur Verfügung. Für den Fleiß und die Leistungen des Bachschülers Fröber zeugt ein Kantatenjahrgang, der in zwei Halbjahrsheften erschien (Abb. 1 und 2).

Im Vorwort der ersten Hälfte[1]), die „Denen / Hoch- und Wohl-Edlen / Herren, / Herren Membris / und Liebhabern / des neu aufgerichtete[n] / Collegii Musici, / Seinen / Hochgeehrtesten Herren / und Gönnern" gewidmet ist, spricht sich der Herausgeber also aus:

„Dero über den Anfang und Fortgang des hiesigen Collegii Musici bezeigtes Vergnügen erwecket in mir die angenehme Zuversicht, daß Dieselben die Zuschrifft gegenwärtiger Blätter nicht gantz mißfällig empfinden werden. Es ist dieses ohnehin das erste öffentliche Denckmahl derjenigen Ergebenheit, womit Ihnen, in Ansehung so vielfältiger Freundschaffts-Bezeigungen, höchstens verbunden lebe. Und wie hiernächst kein Vernünfftiger abredig seyn wird, daß ohne Nachlesung der Musicalischen Texte, weiln selbige, wegen accompagnirung der Instrumente doch selten vollkommen verstanden werden, wenig fruchtbarliches und erbauliches gestifftet werden kan; Als habe, um solchem Unheil vorzubeugen, sothane Texte auf ein halbes Jahr zu sammlen und derer Christl. Liebhabern, besonders Ew. Hoch- und Wohl-Edlen Verlangen dißfalls zu erfüllen, weder Mühe noch Kosten verabscheuet. Die Poesie davon haben wir dem vortreflichen Herrn Rambach, Neumeistern und andern, die Musicalische Composition aber, dem berühmten Herrn Telemann und Herr Faschen zu dancken; ausser einige Sonn- und Festtags-Stücke, wozu ich nebst meiner sauren Schul-Arbeit, so gut es die Beschaffenheit unsers Chori verstatten wollen, die Melodey nach eigner Phantasie aufgesetzt habe. Bin ich sonst im Stande, Denenselben so wohl durch Fortsetzung dieses Werckgens, als auch in andere Wege, meine Bereitwilligkeit an den Tag zu legen, so werde niemahls damit entstehen, sondern beständig zeigen, wie ich mit aller Hochachtung sey

Ew. Hoch- und Wohl-
Edlen Herr.
ergebenster Diener
Christoph Gottfried Fröber."

Delitzsch,
den 2. Aprilis
1735.

Ferner befindet sich im Delitzscher Altertumsmuseum (s. Abb. 3) noch ein drittes Heft vom selben Jahre 1735 mit Texten zu einer Markuspassion. Leider hat sich von Fröber's Musik nichts erhalten. Wir müssen uns mit der Nachricht begnügen, daß er nicht nur schöpferisch, sondern auch solistisch tätig war. Seine allerdings schwache Tenorstimme war in hohem Grade ausdrucksvoll. Die von ihm komponierten elegischen und idyllischen Arien erforderten nur geringe Instrumentalbegleitung und waren äußerst glücklich melodisiert und voll Empfinden[2]).

Mit Fröber's Tode im Jahre 1759 verstummte der Chorgesang. Kantor Baumgärtel's Musikalische Gesellschaft von 1763 blieb ein bloßer Versuch. Der Geist der Zeit war der kirchlichen Musik abhold, und die Kantoren, anstatt in den Grenzen des Möglichen zu bleiben, strebten nach hohen Leistungen auch in der Instrumentalmusik. So gaben sie dem Witze Blößen, fielen wohl gar der Lächerlichkeit anheim, und für wunderklug wurde der gehalten, der bei Besetzung des Kantorats Musik für Nebensache hielt[3]).

---

[1]) Aus dem Exemplar des Delitzscher Stadtmuseums ist leider die Blattlage 21—28 abhanden gekommen; dadurch fehlen die Texte für die Sonntage Rogate bis zum zweiten Pfingsttage.

[2]) Nachrichtsblatt 1824.

[3]) Nachrichtsblatt 1824.

Die erneuerte Kantorei, 1824 bis jetzt.

Die Ausbreitung der Singakademien und Männerchorvereine im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, wie auch eine mit der angehenden Romantik in Verbindung stehende Vertiefung des Glaubenslebens veranlaßte die Königliche Regierung zu dem Versuch, die Kantoreien wieder zu erwecken oder zeitgemäß umzugestalten[1]). Aber schon drei Jahre vorher hatte der rührige Kantor Goltz unter dem Beifall der Bürgerschaft die alte Kantorei wieder aufgerichtet. Sie hatte zwar später unter der Konkurrenz der Männerchöre zu leiden, überwand jedoch alle Fährnisse, so daß sie jetzt der Feier der hundertjährigen Wiederkehr ihrer Neuaufrichtung entgegensieht.


TEXTE
Zur
Passions-
MUSIC
Nach dem Evangelisten Marco
Am Char-Freytage
In der Kirche
zu Delitzsch
aufgeführet
Von
C. G. Fröbern, Cant.
Im Jahr 1735.

(Abb. 3)

B. Die Kantoren.

Thomas, Kantor und Organist, 1475.

Valentin Hertel aus Zwickau, 1525.

Leonhard Engelberger, 1531.

Wolfgang Faust (Fust) kam von der Universität Wittenberg, starb den 19. September 1547.

Ambrosius Rügezelt aus Delitzsch, Kantor von 1547—1548, Sohn des Bakkalaureus Johann R., wurde auf Melanchtons Empfehlung gewählt, übernahm 1549 das Stadtschreiberamt. Ein eifriger Förderer der Kantorei, opferte er ihr sein Vermögen. Durch Krankheit und häusliche Not getrieben, vergriff er sich aber an städtischen Geldern. Der Prozeß gegen ihn wurde zwar niedergeschlagen, weil er sich um die Stadt sehr verdient gemacht hatte, doch legte er notgedrungen das Stadtschreiberamt nieder und lebte von Notariatsgeschäften und dem geringen Erwerb seiner Ehefrau, die eine Mädchenschule unterhielt. Er starb den 21. September 1574.

Balthasar Franz aus Brodau, Kreis Delitzsch, 1548—1553, studierte in Wittenberg, legte das Kantorat nieder, als er 1553 in den Rat kam, wurde 1562 Stadtschreiber, 1569 Bürgermeister.

Thomas Schmidt aus Delitzsch, 1553—1558, studierte von 1547 an in Leipzig, 1549 Bakkalaureus.

Johann Hartmann aus Delitzsch, 1559—1570, unter dem 1566 das Gregoriussingen, 1570 das Neujahrsingen eingeführt wurde.

Joachim Seydeler (Seydel) aus Delitzsch, 1571.

[1]) Verfügung der Regierung zu Merseburg 1827 (18. Juli) und 1828.

Hieronimus Heidenreich aus Borna, 1571—1587, ging als Notar und praktischer Jurist nach Weißenfels.

Valentin Heyner aus Delitzsch, 1588—1611, studierte mit einem Ratsstipendium in Leipzig, starb den 31. Oktober 1616.

Tobias Albertus aus Delitzsch, 1611—1614, trat 1599 als Alumnus in Schulpforta ein[1]), wo Bodenschatz sein Lehrer, Schein sein Mitschüler war. Albertus studierte in Wittenberg, war anscheinend von 1609—1611 Kantor in Mühlberg[2]), ging 1614 von Delitzsch als Kantor nach Torgau, wurde 1618—1622 wieder Kantor in Delitzsch. Als er die erhoffte Zulage nicht erhielt, legte er das Kantoramt nieder und wurde Schullehrer in Klepzig; das Ratsarchiv besitzt Briefe von ihm.

Johannes Alberus (Albertus) aus Hayn, 1614—1618.

Tobias Albertus, 1618—1622 (siehe oben!).

Christoph Kohll (Köhler), stud. theol. aus Leipzig, 1629—1633.

Christoph Schultze (Schulze), 1633—1683, war der bedeutendste der Delitzscher Kantoren. Sein Geburtstag fällt in die Weihnachtszeit des Jahres 1606. Der Vater, ein Leineweber in Sorau, war ein zwar nicht reicher, doch „ehrlicher" Bürger, die Mutter, auch eine Schultzin, stammte aus dem nahen Waltersdorf. Von den acht Geschwistern — je zwei hießen Maria und Anna — erreichten nur Christoph, Benedikt und Georg ein höheres Alter. Beim großen Brande Soraus im Jahre 1619 verunglückte der alte Hiob Schultze, und der dreizehnjährige Christoph wurde Michaelis dieses Jahres von dem in Wittenberg studierenden älteren Georg nach der dortigen Schule gebracht. Durch einen Gönner, M. Erasmus Schmidt, dessen Famulus Georg war, kam Christoph in die Kantorei. In Wittenberg aber waren die Verhältnisse nicht günstig, und er konnte, wie er sagt, nicht vorwärts kommen. Durch besondere Fürsprache wurde er in die Torgauer Schule aufgenommen, wohnte dort auf der Schulkammer und kam in die alte, wohlhabende Kantorei, so daß er zur Not jeglichen Zuschusses entbehren konnte. Obgleich er noch Alt sang, vertraute ihm doch der Kantor Jacobus Müller die Präfektur an. Als er nach drei Jahren die Schule verließ und in Torgau Hauslehrer wurde, genoß er doch den Unterricht des Rektors weiter und blieb auch bei der Schulkantorei. Unterdessen war Georg Schultze Konrektor der Thomasschule geworden; nun nahm er den Bruder nach Leipzig und ermöglichte es ihm, Philosophie, Botanik und Medizin zu studieren, auch den musikalischen Unterricht Schein's zu genießen. Da wurde sein Bruder als Professor der Mathematik nach Erfurt berufen; außerdem sanken seine Einnahmen infolge des Geldwuchers und drohenden Krieges. Christoph Schultze sah sich darum genötigt, im Jahre 1628 das ihm angebotene Kantorat auf dem Neumarkt vor Halle anzunehmen. Hier machte er die Bekanntschaft des fürstlichen Kapellmeisters Samuel Scheidt. Der von Halle unabhängige Neumarkt lag ungeschützt nördlich der Stadt und war oft feindlichen Drangsalen ausgesetzt. In zweimaliger Plünderung wurden Schultze seine sämtlichen Instrumente, Bücher und Kleider von den Soldaten weggenommen, zuletzt von Pappenheim'schen Reitern während der Schlacht bei Lützen (6. November 1632). Von den Reitern verfolgt, flüchtete er fast unbekleidet und kam in diesem hilflosen Zu-

---

1) Hofmann, Pförtner-Album.

2) Eitner, Quellenlexikon.

stande in Delitzsch an, wo sich der Superintendent Cruciger seiner annahm. Man ermunterte ihn, um das soeben erledigte einträgliche Kantorat anzuhalten; er tat es und legte am 2. und 3. Februar 1633 die Probe ab. Zunächst wohnte er beim Superintendenten, dann zog er in die Schulstube. Als fürsorglicher Junggeselle bestimmte er bei einem großen Sterben 1637, was bei seinem Begräbnis zu beobachten sei. Ihm zu Ehren sollte der Text „Ich will den Herrn loben und ihn anrufen" musiziert werden, doch nicht konzertweise, wie er es schon komponiert habe, weil sich das auf ein Leichenbegängnis nicht schickt, sondern mit acht Stimmen, wie er es von neuem auffetzen werde. Am 31. Oktober 1637 heiratete Schultze die anscheinend vermögende Frau Catharina Kuntzschin. Wenn man bedenkt, daß die feindliche schwedische Armee wegen der vergeblichen Bestürmung von Leipzig die Stadt Delitzsch und deren Umgebung monatelang aufs gründlichste aussog, so ist man überrascht, wie der Kantor noch eine solche Hochzeit ausrichten konnte. Aus der Ausführlichkeit des Anschreibens ergibt sich, daß er die Ratsfreunde und deren Frauen nicht der bloßen Form wegen zu seiner Hochzeit einlud:

„Weil dann die Herren ich bey meinem Hymeneischen Ehrengange u. Freude gerne wissen, sehen und haben möchte, als gelanget an E. E. Rath an die Herren Sämptlichen mein unterdienstliches u. fleissiges Bitten, Sie wollen Sich von ihren ietzo sehr schweren Geschäften in etwas abmüssigen, auff bestimten Tag in der Braut Behausung erscheinen und mich auf verordnete Stunde mit meinen den andern lieben Hochzeitgästen in die Kirche begleiten, daselbst Gott umb eine glückliche u. friedliche Ehe von Hertzen anruffen u. nach geschehener Copulation wieder ins Hochzeitshaus folgend die angefangene Hochzeitfreude mit fröhlichem Gemühte mitteln u. zu Ende bringen helfen".

Im ganzen lud er etwa 200 Personen ein, zumeist Delitzscher, dann den Junker Hacke, den Freund der Kantorei, ferner Pastoren der umliegenden Dörfer, alte Bekannte aus der Torgauer Schulzeit, wenige Leipziger, Organist Christian **Freund** und Buchdrucker Christoph **Salfeld** aus Halle. Kulturgeschichtlich von Interesse sind auch die langen Preislisten der Waren, die er für die Hochzeit in Leipzig und an andern Orten einkaufte. Für Wildschweine, Hirsche, Rehe, für Rinder, Schweine, Schöpse und Geflügel, für Gewürze, Kleider und hunderte andere Sachen wendeten Brautvater und Bräutigam hohe Summen auf. So war über Gebühr gesorgt für die mehrtägige Feier der etwa fünfzig Gäste, die sich neben den Nächstbeteiligten einstellten und deren Namen Schultze in der Liste mit einem roten Kreuz versah. Die kinderlose Ehe endete mit dem Tode der Frau am 8. Juli 1640. Bereits nach einem Jahre, am 23. November 1641, verheiratete er sich zum zweitenmal mit Elisabeth Voigt, der Tochter des Ratskämmerers.

Dem Collegium musicum und der Anweisung für seine Schulknaben fügte er 1653 ein drittes Druckwerk, die Passion, hinzu. Es war, wie er in der Widmung an den Rat andeutet, die erste, die nach den Worten des Lukas komponiert wurde. Das angedeutete Schreiben lautet:

„. . . Weil in heuriger Fastenzeit Das bittere Leiden und Sterben unsers Erlösers nach dem H. Evangelisten Lucae von unserm Herrn Diaconis ist erkläret worden, Solches aber meines erachtens noch nicht in die musicalische Art zu gebrauchen mag versetzet sein, und damit in der Christlichen Kirchen alles fein aufeinander inn einer richtigen Ordnung und inn zusammen gehaltener Andacht möge angestellet werden, habe ich diese Mühe neben meiner Schularbeit auf mich zu nehmen bey mir beschlossen, des Evangelisten Lucae Worte auch, zwar

meistentheils nach der gemeinen Art, in die Noten zu setzen, und damit es auch in vieler Hände besser Andacht erwecke und nicht so ofte müsse abgeschrieben werden, habe ich's unter E. E. wohlweisen Raths patrocinio zu Ehren der gantzen christlichen Gemeine alhier zum Drucke überschicket, hoffe nicht, daß E. E. Rath ich hierinn werde offendieret, sondern vielmehr mit dem H. Augustino zu mehrer Anschauung des gecreutzigten Christi instigieret haben, nebenst unterdienstlicher Bitte, solche meine, ob zwar kleinstädtische und geringe, doch wohl gemeinte Composition in grosgönstigen Gemühtern auf- und anzunehmen und meine, wie es über 20 Jahr, noch lange Zeit grosgönstige Patroni zu bleiben, hiermit befehle E. E. und wohlweisen Rath, wie auch die gantze erbare Bürgerschaft ich in den hohen Schutz Gottes, die gantze Stadt in ein gewünschtes Aufnehmen und mich in eines jeden beharlichen Favor.

E. E. Raths
Gegeben den 8. Apr. 1653. unterdienstl.
Christof Schultze,
Cantor".

Im darauffolgenden Jahre 1654 bewarb sich Schultze um das erledigte Kreuzkantorat in Dresden [1]). Wegen rückständigen Gehalts geriet er, wie auch die andern Lehrer und die Geistlichen, mit dem Rate in Zwist. Schultze, der in der Behandlung gerichtlicher Sachen äußerst geschickt war, trat mehrfach als Vertreter der Kläger auf. Auch in Erbschaftsangelegenheiten mußte er Prozeß führen. Der Katalog seiner bedeutenden, vielseitigen Bibliothek befindet sich im Stadtarchiv. Es ist rührend zu lesen, wie er nach nahezu fünfzigjähriger Dienstzeit sich beim Ratswechsel den Vertretern der Stadt zum letzten Male mit einem Gesange glückwünschend naht und von ihnen Abschied nimmt:

„WohlEhrenveste, Großachtbare, wohlgelahrte und wohlweyse, insonders hochgeehrte Herren und geneigte Patroni.

Nachdem ich mich in allem meinem Thun zu einem seligen Ende bereit halte, achte ich mich schuldig, solches gegen E. E. wohlweysen Rath auch zu observiren, für allen Dingen wünschende, daß die abtretende Herren für Ihre dem gemeinen Nutzen, beydes zu Rathhause, wie auch der Kirchen und Schulen, Hospitalen und andern Armuht, treufleissige geleistete Beföderungen, von Gott dem Allmächtigen reichliche recompensation an Leib und Sehle, ihren Gütern und andern Nahrungs-Verfassungen empfahen und zu Seiner Zeit der ewigen Seligkeit geniessen mögen; denen Herren aber, welche ietzo durch Gottes sonderbare Schickung und legitime ergangene Wahl die so große wichtige sorgfaltige, mühsame, theils auch quoad futura tempora, gefährliche Regierung antreten werden, Gottes allmächtigen Schutz, kräftigen Beystand und in solcher großen Mühewaltung beständige Leibesgesundheit, auch Weisheit und dergleichen zu guten und heilsamen Rathschlägen qualificirte Hurtigkeit und solches alles in Jesu Christi unserer aller Heylandes Namen, Amen!

Will also dieselbigen, meine insonders hochgeehrte Herren ingesamt, sowohl ab- als antretende dieses Hochlöbl. Rathstandes zu Delitzsch, als auch meine allerseits grosgönstige Patronos, die sich bisher gegen mich in vielen occasionibus favorisirend erwiesen haben, mit dieser beygefügten aus meiner sonst mit schweren Schul-laboribus onerirten Musica poetica ex Dorio verfertigten und zwart geringen, doch wohlgemeinten Mutet morgen den 6. Januarii dieses ietzt lauffenden Jahres, so ich noch lebe, mit meinem untergebenen Choro Musico unterdienstlich ansingen und Ihnen solche zum glückseligen neuen Jahre offeriret und verehret haben, nebenst freundlicher Bitte, Sie wollen solche nicht als eines perfectissimi sondern nur als eines in infimo Musicorum subsellio bißher gesessenen Musici opusculum annehmen und daß es zum Drucke nicht hat können befödert werden, zum theil der Zeit, zum theil der Unvermögenheit zumessen. Und gegen E. E. wohlweysen Rath bedancke ich mich nochmals für alle von ao 1633 biß hieher mier geschehenen Schutz und Beföderungen und da ja der liebe Gott mich noch etliche

---

[1]) Held, Das Kreuzkantorat in Dresden, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft X 3, S. 305.

Wochen oder Monat wolle singen und informiren lassen, bitte ich fernere grosgönstige Hülffe. Den gantzen Ehrenvesten und wohlweysen Rath in continuirlichen Göttlichen Schutz endfehlende und verbleibende

E. E. wohlweisen Raths
dienstbefl:
d. 5. Januarii 1682. Christophorus Schultze
Cantor."

Bald nach der Feier seines fünfzigjährigen Amtsjubiläums am 28. August 1683 starb Schultze und ward am 2. September mit ungewöhnlich starker Beteiligung zur letzten Ruhe gebracht. Mit ihm ging ein Mann dahin, der mit seiner Kunst zwei Generationen einer Stadtgemeinde in schwerer Zeit stärkte und erhob, der aber auch durch seine Kompositionen und sein Singebuch für weitere Kreise Bedeutung gewann[1]), ein Mann, streitbar und strenggläubig, wie die gesamte Orthodoxie seiner Zeit. Von seinen Knabenjahren in Torgau an hat er in einer stattlichen Reihe von Bänden alles aufgezeichnet, was niederzuschreiben oft der Mühe kaum wert war, von den großen Ereignissen seines Lebens bis zu den Kirchenliedern, die er morgens beim Anziehen sang, und den Gebeten, die er täglich bei allen möglichen Gelegenheiten sprach. Leider sind nur geringe Bruchstücke seiner Tagebücher erhalten geblieben[2]).

Seine Tochter Marie verheiratete sich den 27. November 1660 mit dem Organisten Gressel. In einem Poetischen Concent zu Ehren des Brautpaares, der an Zweideutigkeiten nichts zu wünschen übrig läßt, ist auch der Dichter des „jauchzenden Libanon", M. Benjamin Praetorius, Lissensium Pastor Substitutus, durch einen Beitrag vertreten. Eine zweite Tochter, Marie, wurde die Frau des Stadtmusikus Trebeljahr; sein Sohn Christoph studierte in Leipzig, war aber „blöden Sinnes" und fiel der Stadt nach des Vaters Tode mit seinen Betteleien zur Last.

Handschriftliche Kompositionen.

1. „Melodia Cygnaea / Scientissimi et religiosissimi Simeonis / in gratiam et honorem / Admodum Reverendi, Clarissimi pariter ac / Doctissimi Viri Dni M ANDREAE CRU/CIGERI Ecclesiae et Dioeceseos Delitianae / Pastoris et Superintendentis, ut dignissimi / et vigilantissimi, sic Spectatissimi ac ho/nora-/tissimi / Domini ac Promotoris mei plurimum / venerandi / Octonis vocibus, una cum Symphonia 4 tubis / ductilibus adhibendis composita et exhibita / à / Christophoro Schultzen Sorâ-Lusato / p. t. Cantore Halâ Neagor/aeo. / Anno epochae Christianae / 1633." /

Ratsarchiv Delitzsch nur Generalbaß-Stimme.

2. „Klingender newe jahres/wunsch, / welchen / Denen wohlEhrenvesten, Vorachtbaren, wohlgelahrten / vnd wohlweysen Herren Bürgemeistern, / Richtern vnd gantzem Rathe der Stadt Delitzsch, / Seinen allerseits grosgönstigen Herren / vnd geneigten Föderern / mit 10 Stimmen auff drey Choren / ex primo musicorum modo gesetzt, / anordnen vnd am Tage der heyligen / Drey Könige / Zum newen Jahre / absingen will / Christophorus Schultze Cantor / daselbst / im jahr / 1662."

Ratsarchiv Delitzsch, 10 Stimmen.

3. „Furcht des Herren / ex Syrac: 34, / welche / zu Sonderbaren Ehren und wohl- / gefallen Dene wohlEhrenvesten, Großachtbarn, / wohlgelahrten und wohlweysen Herren / Bürge-

---

[1]) Siehe Lobsprüche auf Schultze in Neumeister's Dissertation de Poetis Germ. und in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, S. 195.

[2]) Ratsarchiv.

meistern, Syndico und gantzen / Rath / der Stadt Delitzsch / als / eine wohlmeinende Glückwünschung / eines friedsamen / neuen iahres / und / freundliche Gratulation / zu ihrer Schweren / Regierung / in eine acht-Stimmichte mutet ge- / bracht und offeriret / auch / zu befödderung der Ehre Gottes in / den 6. Theil Seiner Kirchen-Zierde / mit no 57 eingeschrieben hat, und / morgen den 6. Januarii / am Tage / Der heiligen Drey Könige / bey ietziger Trauer-Zeit, Deo volente / vocaliter / musicieren wirt / Christophorus Schultze 49 jähri- / ger Cantor alhier / Anno 1682." /

Ratsarchiv Delitzsch, Generalbaß und 8 Stimmen.

Druckwerke.

COLLEGIUM MUSICUM DELITII
CHARITATIVUM.
Das ist:
Zehen Geistliche
Leibsprüchlein /
Dem ohnlängst neu-auffgerichteten Collegio Musico in
Delitsch zu Ehren / auff itzige Madrigalen art mit
fünff Stimmen / sampt einem General Bass
componirt, von
Christophoro Schultzen / Sorâ-Lusato,
Cantore daselbsten.
CANTUS I.

In Verlegung des Autoris.
Gedruckt zu Leipzig bey Fried. Lanckischs seel. Erben
und bey denselben zu finden.
Anno 1647.

Über eine bisher unbekannte zweite Auflage schreibt der Komponist auf nachgelassenen Blättern:

„Anno 1678 habe ich meine Musicam etwas verendert zum andernmahl zum Drucke befödert und 400 exemplaria bekommen, welche mich mit pappier, Sechs Stöcklein und an-

dern Unkosten kommen auf 6 Thlr. 18 Gr. Und habe davon 52 binden lassen und verschickt den 16. Juni." [1])

Es folgt die Liste der Delitzscher Abnehmer. Durchaus zeitgemäß mutet es an, wenn sich Johann Schäffer mit einer Schachtel voll „marschellen" und Tobias Richter mit 1/2 Pfund Wachs und einer Zitrone abfindet.

2. „Anfang und Unterweisung
für die Delitzsche[r] Schuelknaben
in der
Singekunst.
Gar kurz neben etlichen Fu-
gen mit einer und zwo Stimmen zur Übung im Solmisieren ihnen vor-
geschrieben
von
Christoph Schultzen, Cantore
daselbsten.
Leipzig, gedruckt bey Fried. Lanckisch S. Erb. M D C IL."

„... Christian Voigten, ... wohlbestallten Geleitsmann in Delitzsch ... und seinen dreyen lieben Söhnen künfftig zum Gebrauch offeriret dieses gar kurze und geringe Musicbüchlein mit den Schulfugen ...

Lectori S.

... zu diesem kleinen und geringen Schulwercklein hat mich nichts anders bewogen, als am meisten die Nothdürftigkeit der kleinen Knaben in unserer Schule, denen es schwer fält, die Noten, so man ihnen an die Tafel schreibet, alsbald auf ihre Linien und Spatia nachzuschreiben, welches wol oft den grössern fehlet, dann auch die nachlässigkeit derjenigen, so aus hingehen und selten an das Abschreiben gedenken, wie denn auch, daß ihr vielen und zwar den fleißigen solches zur übung ein nützlich Vortel seyn wird. Derowegen ich dann auch die gar kurtze und einfaltige Art, wie ich meinen Tironibus die Music beyzubringen pflege, voransetzen wollen, ob irgend einer oder der ander Schulknabe angereitzet werden könte, zu Hause mit seinem Mitschüler solches zu durchlesen, geläufftiger zu machen und die Fugen zu gebrauchen. Hieneben habe ich noch ein kleines Wercklein von einer und zwo Stimmen mit teutschen biblischen Sprüchen, auch nur für tirones gesatzt, darinnen sie in certiren können geübet werden, welches ich wohl fleißigen Musicschülern, wenn nur Mittel zum Drucke könnten erlanget werden, wünschen möchte [2]). Vale. C. S. S. L."

3. Siehe folgende Seite [3]).

4. Elf Lieder von Schultze in Benjamin Praetorius' (Pfarrsubstitut in Großlissa) „Jauchtzendes Libanon", Leipzig 1659.

5. Zwanzig Melodien in Benjamin Praetorius' „Spielende Myrten-Aue ..." Leipzig 1664.

6. In einem handschriftlichen Motettenwerk der Universitätsbibliothek Königsberg befindet sich der Cantus einer Motette von Christoph Schultze [4]). —

Um das erledigte Kantorat bewarben sich: 1. Heinrich Vogtgaß, Coll. III in Delitzsch, 3. September. 2. Christian Förster, von 1676—1697 Kantor zu Zörbig [5]),

[1]) Fundort: Bibliothek Berlin (siehe Quellenlexikon) und Altertumsmuseum Delitzsch. Von der zweiten Auflage ist bisher kein Exemplar aufgefunden worden.

[2]) Eitner unbekannt, Exemplar im Altertumsmuseum Delitzsch.

[3]) Das von Eitner (Quellenlexikon) genannte Exemplar der Bibliothek Wagner wurde 1913 von Börner in Leipzig (vgl. Auktions-Katalog 114) nach Brüssel verkauft. Ein weiteres Exemplar besitzt das Altertumsmuseum in Delitzsch.

[4]) Eitner, Quellenlexikon; ein Exemplar befand sich im Besitz des Chronisten Lehmann in Delitzsch, vgl. den Auktionskatalog seines Nachlasses. [5]) Stadtarchiv Zörbig C 19, Nr. 1.

Das bittere Leiden und Sterben

unsers HErrn und Erlösers Jesu Christi/ aus dem heiligen Evangelisten Luca/ nach den Personen mit 4. Stimmen componiret

von

Christoff Schultzen/ Cantore zu Delitzsch.



Leipzig/ in Fridrich Lanckischens Druckerey gedruckt durch CHRISTOPHORUM CELLARIUM,

Im Jahr 1653.

10. September. 3. Christoph Lehmann, geb. 1641 in Delitzsch (besuchte die Schule in Halle, dann 4 Jahre die Thomasschule unter Knüpfer, der ihn zum Direktor des zweiten Chores machte, und studierte in Leipzig[1])), 13. Oktober. 4. Gottfried Barth, Kantor in Schmiedeberg, 9. Dezember. Gewählt wurde

Gottfried Barth aus Torgau, 1684—1694; er rückte 1694 zum Rektor auf.

Johann Isaac Seiz (Seitz), 1694—1731, beantragte im Jahre 1720 beim Rat die Bezahlung einiger Jahrgänge Kirchenmusiken. Es wurden vier Taler bewilligt, gleichzeitig noch zwei Taler für den Adjuvanten Handwerksmann Krause, „daß er beim Choro musico in der Kirchenmusik mitgesungen, auch (jetzt) noch aufgewartet und sich mit einer feinen Altstimme noch gar wohl hören lässet.“ Musikalische Jahrgänge lieferte u. a. Garthoffen, Fürstlicher Hoforganist und Music-Director bei dem Augusteo Illustri in Weißenfels[2]). Zahlreiche Mahnbriefe[3]) beweisen, daß es schwer war, den säumigen Kantor zum Zahlen zu bewegen. Seitz hatte auch Streit mit seinen Kollegen von der Schule wegen seiner Vertretung im Kantorat und wegen Einrichtung des Singchors[4]); er starb 1731.

Nach ihm meldeten sich: 1. Hiob Ernst Herrmann, Kantor in Brehna, 20. April. 2. Christophorus Gottlieb Fröber, Stud. Legum, 28. April. 3. Friedrich Valentin Müller aus Croppenstedt, 7. Mai. 4. Eberhardt Friedrich Eckhard, Kantor in Gröbzig, 15. Mai. 5. Johann Gottfried Mittag, geb. zu Leipzig, seit 1728 Kantor in Lützen[5]), seit 1735 Kantor am Gymnasium und an der Stadtkirche zu Halle (üblen Betragens wegen 1749 abgesetzt, ging er nach Ülzen, wo er 1756 Musikdirektor war[6])).

Christoph Gottlieb Fröber, 1731—1759, geboren den 27. August 1704 in Langhennersdorf, besuchte das Gymnasium in Freiberg und studierte von 1726 an Jura in Leipzig[7]). Er trieb Musikstudien unter Seb. Bach. Zu derselben Stunde, als dieser seine Matthäuspassion zum ersten Male aufführte, ließ Fröber in der Neukirche, um dessen Kantorat er sich beworben hatte, eine Passion eigener Komposition singen[8]). Auf Bach's Empfehlung kam Fröber nach Delitzsch[9]). Für die Probe sollte der Coll. III zwei „schöne Solo parat“ halten. Augenscheinlich ist die den Akten beiliegende Solokantate „Meiner Seelen ihr Verlangen“ der Text des Probestückes. Fröber ist der Gründer des neuen Musikkollegiums; er meldete sich 1744 zum Freiberger Kantorat[10]) und starb den 14. Mai 1759.

Christian Heinrich Naumann (Neumann), Kantorsohn aus Osterfeld, 1759—1760, er studierte in Leipzig und Halle.

Carl August Baumgärtel, 1760—1796, geboren den 1. September 1732 als Sohn eines Rektors zu Teuchern, der Vaterstadt Reinhard Keiser's; er besuchte seit 1745 die Schule zu Zeitz, von 1752 an die Universität Leipzig, 1756 wurde er Kantor

---

[1]) Erler a. a. O. kennt ihn nicht.
[2]) Vgl. Werner a. a. O. S. 74 und 97.
[3]) Siehe Ratsarchiv unter „Seitz“.
[4]) Pfarrarchiv Abtlg. II D, Nr. 3.
[5]) Pfarrarchiv Lützen.
[6]) Vgl. Mittag, Hallische Schulhistorie, und Eitner, Quellenlexikon.
[7]) Erler a. a. O.
[8]) Siehe Bernh. Friedrich Richter's Ausführungen im Bachjahrbuch 1905, S. 64—65.
[9]) Nachrichtsblatt 1824, S. 33.
[10]) Schünemann im Archiv für Musikwissenschaft I, S. 193.

zu Brehna, 1760 in Delitzsch[1]). Im Jahre 1764 beschweren sich die Schuldiener, daß sie ihr rückständiges Gehalt nicht bekommen können; anderseits macht der Rat dem Kantor den Vorwurf, er gehe nach beendeten Schulstunden „in unsere Reviere schießen und in unsern Gewässern fischen". Des Kantors Bemühungen um Wiederaufrichtung des Musikkollegiums schlugen fehl; er starb den 21. Juli 1796.

Es bewarben sich: 1. Kantor Kirsten von Herzberg, dortselbst seit 1795[2]). 2. M. Kühn, stud. theol. in Leipzig. 3. Kandidat Ahner aus Leipzig, 6. Oktober. Kantor wurde

Friedrich Wilhelm Ahner, 1796—1820; meldet sich 1799 zum Stadtkantorat Zeitz[3]). Handschriftliche Kantaten von ihm in der Kirchenbibliothek Weißenfels und in meinem Besitz. Ahner wurde 1820 versetzt.

Carl August Christian Goltz, Kantor in Weida, von 1820 an. Neben ihm hatten sich gemeldet: Kornmann, Lehrer an der deutschen Schule des Hallischen Waisenhauses, und Kantor Dietrich von Zahna.

2. Das Organistenamt[4]).

A. Das Orgelwerk.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts hatten wohl die großen Dome, doch bei weitem nicht alle Stadtkirchen ein Orgelwerk. In Delitzsch wird ein solches durch ein Lobgedicht vom Jahre 1446 bezeugt:

„Vocibus organicis ornant templum dei matris
Et statuunt gracilem simul in cacumine turrim".

Ein zweites von 1449 rühmt von den Vorstehern der Kirche:

„Czu unser frauwen dy cleyne Spitcze
Haben sy gebawet unde dy orgel mit witcze".

Eine Erneuerung des Orgelwerks fand 1472 durch den Künstler Nicolaus „mit dem Barte" statt. Der Rat gab Bier zur Einweihung. Bei der Aufrichtung des Kreuzes in der Kirche im Jahre 1490 wurde das Te Deum laudamus mit vollem Orgelspiele gesungen. Hans Beck „zu dem Haine", der Vater des berühmteren Esaias Beck zu Halle und Halberstadt, baute im Sommer 1520 die große und kleine Orgel in der Stadtkirche und erhielt 230 Gulden an Arbeitslohn, insgesamt 500 Gulden. Der Stadtschreiber Rügezelt lud 1557 den Hans Beck zu einer Beratung über den Umbau der Orgeln ein. Anton Beck, der Sohn des Meisters, führte 1560 die Arbeit aus, vermehrte die Register und brachte zeitgemäße Verbesserungen an. Heinich Compenius stimmte 1596 die Orgel in den Chorton und verstärkte sie „durch Quintatön 8′, gedeckten Unterbaß 16′, Posaunenbaß 16′ und Cornetbaß 2′". Die Orgel war im Kriege sehr herabgekommen, weil sie in dieser Zeit durch Pfuscher und Tischler behandelt wurde. Doch erst 1698/99 kam der Orgelbau durch Severin Holbeck aus Zwickau zustande. Dieser aber stand mit seinen Leistungen durchaus nicht auf

---

[1]) Köhler, Geschichte der Stadt und Grafschaft Brehna 177[6], Handschrift in Bibliothek Dresden, neuere Abschrift im Ratsarchiv Brehna.

[2]) Kantoratsakten im Stadtarchiv Herzberg.

[3]) Stadtarchiv Zeitz, Kantoratsakten.

[4]) Staatsarchiv Magdeburg M X, L VII Nr. 588. Organisten zu Delitzsch betr.; Ephoralarchiv Abt. II, Litt. C Nr. 43; Organistenakten im Stadtarchiv; Lehmann a. a. O.

der Höhe. Die Musiker der Thomaskirche, nämlich Organist Johann Kuhnau und Kantor Johann Schelle, prüften am 10. Januar 1699 das Werk und fanden es durchaus mangelhaft. „Die Herren Donate, wohlrenomierte Orgelmacher von Zwickau und Leipzig" — der eine war Holbeck's Schwiegersohn und Geschäftsnachfolger — suchten 1702 das mißlungene Werk nach Möglichkeit zu bessern. Wie wenig das aber gelang, zeigt das Gutachten, das Friedrich Wilhelm Zachow am 26. August 1702 ausstellte[1]). Um sie wenigstens gebrauchsfähig zu erhalten, wurde die Orgel im Jahre 1710 dem Zwickauer Meister Peter Penig zur Pflege übergeben. Er sollte alljährlich zur Zeit der Leipziger Ostermesse für 2 bis 4 Taler auf einen Tag herüberkommen und das Werk bessern. Im Jahre 1719 übernahm Johann Georg Rothe, Orgel- und Instrumentenmacher aus Eilenburg[2]), diese Verpflichtung, 1732 bot sich Johann Scheibe aus Leipzig als „Inspector" der Orgel an.

B. Die Organisten.

Johann Ortrand, 1426—51.

Augustinus, 1462.

Paulus von Guben, 1464—1466.

Nicolaus Elbogen, Baccalaureus, 1466.

Paulus, 1473.

Thomas, Kantor und Organist.

Urbanus, bis Ostern 1479.

Ambrosius, 1479—1481.

Urbanus, 1481.

Georg Stange, 1522—1556, ein Sonderling und „Mann der alten Welt"; sein Vermögen bestimmte er für wohltätige Zwecke.

Moritz Luhnau (Lünau), 1557—1567, Sohn eines Pfannenschmieds aus Halle, wurde auf Rügezelt's Empfehlung angenommen.

Andreas Fischer, 1567(68)—1569.

Heinrich Thornau (Thormann), 1569—1617. Mit ihm spielte Cunz Baslich aus Leipzig Probe. Er kam 1599 in den Rat und wurde Stadtrichter.

Gottfried Rüdel aus Eilenburg, 1617—1627.

Christoph Gressel, 1654—†1692, von Cönnern gebürtig, Schüler des berühmten Organisten Johann Hermann an der Ulrichskirche in Halle.

Johann Daniel Bertram, 1692—1693, vorher Hauslehrer beim Herrn von Krosigk auf Queis.

Bei der Probe sollte jeder der Kandidaten ein Choralllied und den Generalbaß in einem Konzert schlagen. Bertram machte den Anfang „mit einem Praeludio, so ihm fertig abgegangen, dann das Choralllied ‚Es woll uns Gott genädig sein' praefugiret und weiter in des Herrn Cantoris und etlicher Knaben Gesang geschlagen, darauf wieder ein Praeludio gespielt und dann ein Magnificat, worin wechselsweise ein paar Violinen und zwei Vokalstimmen, als ein Tenor und höher, gegangen, nach dem General-Baß geschlagen."

Johann Christoph Hayne von Luckenwalde, 1693—1694, studierte in Witten-

---

[1]) Die Gutachten hat Max Seiffert abgedruckt in der Kretzschmar-Festschrift 1918, S. 148—151.

[2]) In der Kretzschmar-Festschrift 1918, S. 151 steht irrtümlich Erlangen.

berg, war ein Schüler Klingenberg's in Berlin, Vokation vom 4. Juli 1693; am 26. März 1694 nahm er den Organistendienst in Jüterbog an.

Zum Amt meldete sich 1. David Saalbach von Stodtwitz aus den 28. April, 2. Immanuel König. Letzterer erhielt die Bestallung.

Immanuel König, Juris et Mus. Studiosus, 1694—1728, Pfarrerssohn aus Rochsburg, hatte das Gymnasium in Merseburg besucht und vom Fürstlichen Kapellmeister Alberti „profitiret". Er litt unter der eintretenden Verschlechterung der Beamtenstellen. So klagt er 1724, daß seine Vorgänger durch Stundengeben mehr als hundert Taler verdient hätten, auch wären die Brautmessen weit besser bezahlt worden, so daß sie allein vom Organistendienst leben konnten und keine Schule zu halten brauchten. In demselben Jahre wurde ihm der Kunstmaler, Mus. Instrum. und General-Akzise-Torschreiber Zincke als Substitut ohne Gehalt beigegeben.

Samuel Benjamin Zincke, 1729—1749, war, wie die meisten Organisten von etwa der Mitte des Jahrhunderts an, zugleich Mädchenschullehrer.

Um die vakante Stelle bewarben sich 1. Johann Friedrich Romanus Zincke, Sohn des verstorbenen Organisten, „der zu Zörbig eine Schule gehalten"; 2. Johann Gottfried Nörner, Cygneus (Zwickau), 27. Mai; 3. Christian Colditz, der in Leipzig studiert und drei Jahre im Zucht- und Waisenhause St. Georgen die Orgel gespielt hatte; 4. Carl August Folger aus Beerendorf bei Delitzsch, Mus. Cult. in Leipzig, Thomasschüler von 1745—1751[1]), der in seinem Bewerbungsschreiben darauf hinwies, daß der Kapellmeister Bach „in hac arte" bisher sein Lehrmeister gewesen sei. Bei der Probe schnitt Noerner am besten auf der Orgel ab.

Johann Gottfried Noerner, 1749—1788, Sohn des Organisten an der Oberkirche St. Marien zu Zwickau, studierte in Leipzig.

M. Christian Gotthold Vogel, 1789—1806, geboren den 16. November 1763 zu Delitzsch, Alumnus der Thomasschule, Student in Leipzig und Wittenberg.

Gottlob Friedrich Frießner aus Auerbach, 1807—1819, Alumnus der Thomasschule, 1819 als Organist nach Glauchau berufen[2]), war der letzte Akademiker in dem Amte, dessen Neubesetzung in der Leipziger Zeitung ausgeschrieben wurde[3]).

3. Die Stadtpfeifer[4]).

Die alte Stellung des Hausmanns, der auch für Familienfeste die musikalische Aufwartung übernahm, wandelte sich 1580 in die des Stadtpfeifers. Im genannten Jahre trat an die Stelle des Hausmanns Albrecht von Eilenburg, den man wegen seines Unfleißes absetzte, Hermann Berthold von Halberstadt als Hausmann und Stadtpfeifer. Als letzterer hatte er Gehilfen zu halten und die Verpflichtung zur Kirchenmusik und zum Abblasen.

Der neue Stadtpfeifer hatte „auf die hohen Feste und sonst der Kantorei zur Zier neben den Gesellen mit-Blasen und Pfeifen in dem Figuralgesange sich brauchen zu lassen". Man gab ihm für das Blasen vom Turme, Wachen und Seigerziehen von früh 3 Uhr bis abends 9 Uhr anfänglich 16 und dann 18 Groschen wöchentlich[5]).

---

[1]) Bachjahrbuch 1907, S. 75. [2]) Vollhardt, a. a. O. S. 132.

[3]) Jahrgang 1819, Nr. 156.

[4]) Vgl. Stadtpfeiferakten im Ratsarchiv I B e 1.

[5]) Angeführt von Reime, Geschichte der Stadt Delitzsch, Delitzsch, Meyner u. Sohn, S. 66; siehe auch Lehmann, a. a. O. II, S. 24.

In Bitterfeld ließen sich Ostern 1609 die Stadtpfeifer von Jüterbog und Delitzsch mit ihren Gesellen hören; letzterem wurde der Dienst zugesagt[1]).

Peter Carios[2]), Stadtpfeifer, 1652—†1657, vorher Instrum. Mus. Nach seinem Tode meldet sich Bartholomäus Müller, „itzo zu Leipzig, ist zuvor zu Rochlitz in Diensten gewesen". Wegen der Landestrauer vertröstet man ihn auf den Herbst. Obgleich man ihn Anfang Oktober, als die Orgel wieder geschlagen wurde, zur Probe zuließ, wurde doch der Wurzener Stadtpfeifer

Martinus Ritter als Nachfolger von Carios gewählt. Ritter lag mit dem Rate zu Wurzen im Streite und hatte, nichts Gutes ahnend, seine Kundschaft nicht abgeholt. Man schickte sie dem Rate zu Delitzsch zu. Sie lautet:

„Wir Bürgermeister und Raht der Stadt Wurzen in und mit diesem offenen briefe vor Jedermänniglichen wes Würden, Ehren und Standes die sind, thuen kund und bekennen, Ihnen auch nechst entbietung unserer freundlichen und willigen Dienste zu wißen fügende, das vor Uns im Siezenden Rahte Zeiger dieses Martin Ritter unser gewesener Stadtpfeiffer erschienen ist, und mündlich fürbracht hat, wie er wegen allerhandt wiederwertigkeiten, so ihme alhier zu handen gestoßen, geursachet worden, sich anderweit umb beförderung und Dienstbestallung zu bewerben, die er auch bey E. Ehrenv. und Wohlw. Raht der Stadt Dölizsch erlanget, und sich doselbst in Dienste eingelaßen hette, deßwegen er sein getragen officium resigniret und Uns ersuchet, daß wir ihn dimittiren wolten. Ob nun wohl wir uns keiner wiederwertigkeit, so ihme von Uns und den Unsrigen zugezogen worden, /: gestalt wir denn ihme seine völlige besoldung auch das verschiene trauer Jahr durch, da er keine gesellen halten dürffen, iede Woche einen dücken Thalen nebenst dem deputat holz und dem getreydicht aus dem Churf. Sächs. Ampte alhier willig reichen laßen :/ erinnern, doch aber darbey nicht gänzlich stillschweigend übergehen können, daß er sich vor Uns öffentlich herausgelaßen, wie ihme und seinen leuthen dieser orth und die Bürgerschafft alhier alzu gering weren, daraus wir und sonderlich, daß er in etlichen rechtmäßigen billichen fällen sich Unsers gebohts nicht halten, sondern stets refragiren wollen, seinen Hoch- und Übermuht sattsam vernommen, worüber E. Wohl Ehrw. Ministerium alhier ein sonderliches mißfallen gehabt.

So haben wir auch umb so viel mehr ihn nicht länger auffhalten wollen, sondern seines Dienstes gern erlaßen, auch ihme seinen gesuchten Urlaub und Abschied mit allem Willen verstattet, geben und verstatten ihm auch solchen hiermit und in Krafft dieses Briefes, verhoffen darneben, er werde hinfüro seine mängel und gebrechen erkennen und sich gegen E. Ehrenv. Wohlw. Raht, wie auch eine gesambte Erbare Bürgerschafft zu Dölizsch in etwas bescheidener demühtiger und gehorsamer, alß hier geschehen, erweisen und verhalten.

Ist demnach an dieselbe unser dienstliches und freundliches gelangen, Sie wollen gedachten Martin Rittern, weiln Sie ihm numehro Dienst versprochen, willig und gerne auffnehmen, ihm auch unangesehen er sich gegen Uns nicht, wie es wohl sein sollen, bezeuget gunst und geneigten guten willen erzeigen und erweisen, das wird er verhoffentlich mit Danck erkennen, und wir sind es ihm dem Rate dergleichen zu erwiedern und sonsten zu allen begebenheiten freundtlichen zu verschulden erböthig und geflissen.

Zu Uhrkundt haben wir dieses mit Unserm Insiegel betrucken und den Regierenden Bürgermeistern in pleniorem fidem unterschreiben laßen.

Geschehen zu Wurzen den 5. Martii Ao 1658.

Abraham Forberger. mppr."

Doch auch in Delitzsch begannen sofort die Mißhelligkeiten. Man bot Ritter folgende Vokation an:

„Wier Bürgermeister undt Rahtmanne der Stadt Dölizsch Thun kundt und bekennen, daß wier auff vorgehaltenen Rathschluß, dem Erbarn und kunstreichen Meister Martin Rittern,

---

1) Stadtrechnungen Bitterfeld. 2) In den Sächsischen Musikantenartikeln von 1653 unterzeichnet er „Peter Karyß"; Neues Archiv für Sächsische Geschichte 29, 1—2.

Stadtpfeiffern zu Wurzen, auff sein schrifftliches ansuchen zue Unserm Stadtpfeiffer und Haußmann vociret. Thun solches auch hiermit undt krafft dieses Brieffes iedoch bescheidentlich und also, daß Er E. E, Rath undt deßen membra alß Seine Oberherren gebührlichen respectire undt Ehre, auch jährlichen, weil die Räthe abwächseln bey dem antretenten Neuen Rathe wiederumb Dienste suche, beydes zu Tag und Nacht auff dem Thurme auff die ganze Stadt fleißige Wache und Auffsicht halte, damit der Stadt weder durch Feuer noch Feindesgefahr oder gewalt der geringste schade noch nachtheil zustehe, sondern so baldt Er daß geringste Unheil bemercket, undt daß entweder ein Feuer außkomme oder einiger Feind zue gemeiner Stadt nahen, aufflauff, auffruhr oder empörung sich ereignen wolte, solches entweder mit Sturmschlagk oder auch mit schreyen und ruffen auffs beste Er kann melde, undt dadurch Jeder männiglich Arm und Reich warne, auch derogestalt allein und jedem unrathe, so viel an Ihm ist, vorkomme undt sich Seine eigene sache davon nicht verhindern noch abhalten laße, an Sonn- Fest- undt Feyertagen nebenst seinen Gesellen in der Kirche, wo iedesmahl die Cantorey sein wirdt, mit zu Chore gehe undt dem Gottesdienste beywohne, außer der Stadt, ohne des iedesmahl regierenden Bürgermeisters Vorbewußt undt erlaubnüß nicht verreise. Wenn er der Hochzeiten, Verlöbnüße undt andere Verhinderniße wegen selbst auff den Thurm nicht sein kann, die Wache nicht durch Weibes Persohnen oder liederlich Gesinde versorgen, sondern durch eine tüchtige Manns Persohn versehenn laßen, Frühe um Vier Uhr ein Geistlich Lied mit Zincken undt Posaunen, umb Zehen Uhr mit Trompeten, umb Eilff Uhr mittages mit Zincken undt Posaunen, des Abends um Sechs Uhr gleichfalls damit abeblasen, den Seyger nach dem Kirchen Seyger zu Tag undt Nacht recht ziehe, in Wirthschafften das Geschencke mit Bescheidenheit fordere, bey dem Tanze von keinem nicht waß fordere undt sonsten, wehr ihn zum auffwartten begehret umb einen billichen Lohn auffwarthe, undt die Leute seines gefallens nach nicht schäze, sondern sich allenthalben verhalte, wie einem treuen Diener eignet undt gebühret, hingegen wollen wier Ihm nebenst der freyen Wohnung uff dem Thurme jährlichen Acht undt zwanzig Gülden 12 gr. am Gelde, zwey Gülden 18 gr. zue Licht, Zwantzig Scheffel Korn undt 8 schock Reißholtz geben undt solches quartaliter reichen laßenn, auch sonsten wieder Andere gebührlichen schüzen. Alles Treulich sonder gefehrde. Zue Uhrkundt ist diese bestallung duppelt zu Pappier bracht undt so wohl [von] Unß dem Rathe alß Meister Martin Rittern unterschrieben worden.

So geschehen Dölizsch den ... Augusti ao 1658.

Der Rath zu Dölizsch.
Christian Jäger B. Mp."

Ritter weigerte sich, den Turmdienst zu übernehmen und wies die Anstellungsurkunde zurück mit dem Bemerken, daß man ihn an den Haaren nach Delitzsch gezogen habe, richtete sich aber doch häuslich ein, zumal ihm der Amtsschösser die Aufwartung im Kreise Delitzsch übertragen hatte. Da wendete sich (11. Juli 1659) der Rat mit einer Beschwerde an den Herzog:

Ritter habe sich unterstanden, am 29. Juni abends von 9—11 Uhr „nicht nur mit Zinken und Posaunen, sondern auch mit Trompeten bei dieser hohen Trauerzeit in seinem allhier gemieteten Hause nebenst andern bei Trunke zu blasen, worüber wir, als es bei uns angezeiget, nicht nur sehr bestürzet worden, indeme uns wissend, wie hoch die Trauer ausgeschrieben, auch da Gott zu Ehren in der Kirche nicht figuraliter einmal gesungen wird".

Ritter wies den Vorwurf zurück und wollte nur mit zwei fremden Gesellen ein exercitium gehalten haben. Auf seine Bitte verfügte der Fürst, daß der Sünder aus der Haft entlassen und ihm die Strafe von einem Neuen Schock erlassen werde. Wie schon angedeutet, übertrug der Amtsschösser als herzoglicher Beamter dem Amtspfeifer die Ohmschaft des Amtes Delitzsch, d. i. die Musikberechtigung in Stadt und Land. Dagegen protestiert der Rat, indem er folgendes ausführt:

„Wir wissen von keiner Ohmschaft, sondern ein Glaser, Abraham Ohm, wartete allein mit der Zitter auf. Als seine Söhne heranwuchsen, halfen diese dem Vater. Nach des Alten

Tode nahmen die Söhne einen gewißen Rümpler zu sich und nun übernahmen diese drei mit Consens des Hausmanns die Aufwartung. Abraham und Elias Ohme spielten Harfe und Diskantgeige, Rümpler die Baßgeige". Für diese Tatsache führt der Rat Zeugen an.

Der Amtsschösser erkennt den Einwand nicht an, sondern verlangt, daß dem Amtspfeifer Ritter auch die Kirchenmusik überlassen werde. Die Entscheidung des Herzogs von Sachsen-Merseburg geht dahin: Dem Stadtpfeifer bleibt die Kirchenmusik und die Aufwartung in der Stadt wie in den Amtsdörfern, der Amtsmusikus Ritter dagegen hat die alleinige Musikberechtigung in den Dörfern des Amtes Delitzsch.

Daraufhin stellt die Stadt am 27. April 1660 Martin Trebelian (Trebeljahr), den späteren Schwiegersohn von Christoph Schultze, als Stadtpfeifer an. Der Vertrag läuft des wechselnden Rates wegen wieder nur von Jahr zu Jahr weiter. Die Pflichten und Rechte des Stadtpfeifers sind kurz diese:

Pflichten: 1. Er soll den Rat als seine Obrigkeit anerkennen und ehren und, wenn er erfordert wird, vor andern umsonst zu Rathause, den Ratsgliedern aber um ein billiges aufwarten.

2. Die Turmwache durch sich und die Seinen versorgen, auf das Feuer Acht geben und solches anzeigen, auch die Uhr alle Stunden nach dem Kirchenseiger ziehen,

3. In der Kirche des Herrn Cantoris Verordnung nach bei dem Gottesdienste vor sich und nebst seinen Gesellen selb vierte musizieren helfen. Das Turmblasen früh 4 Uhr, dann um 10, 11 und 6 Uhr bleibt wie bei Ritter.

4. soll er die Leute bei Privat-Zusammenkünften nicht übersetzen und von dem Wirte oder der ganzen Gesellschaft nicht über einen Taler fordern, von großen Schenkhochzeiten aber 3 Taler.

Rechte. 1. Freie Wohnung auf dem Turme.

2. wöchentlich des Freitags nach Mittag 1 Gulden und also jährlich 52 Gulden.

3. Zwanzig Scheffel Korn und 8 Schock Reisigholz, so ihm mit des Rats Pferden angefahren werden.

4. Der Rat schützt ihn vor allen Pfuschern und reicht, so weit sich sein Gebiet erstrecket, ihm hilfreiche Hand.

Nach vier Jahren endlich ist der Frieden wieder hergestellt. Der Amtsschösser überträgt dem Stadtpfeifer auch die Musik in den Amtsdörfern, doch auf Widerruf, damit nicht ein Recht daraus werde, wie bei den Ohmen.

Wie anderwärts hat auch hier der Stadtpfeifer zu kämpfen gegen die Dorfmusikanten, die ihm ins Handwerk pfuschen[1]).

Anderseits engen ihn die Bestimmungen ein, die auf Veranlassung der Merseburger Hof- und Feldtrompeter vom Herzog erlassen werden (18. August 1687). Der Landesherr verbietet hier den Stadtpfeifern den Gebrauch von Trompeten und Pauken bei Bürger- und Bauernhochzeiten.

Nach Trebelian's Tode 1689 meldeten sich 1. David Wiederauff von Halle; 2. Michael Schüler aus Delitzsch; 3. Valentin Baltzer aus Delitzsch; 4. Gottfried Wundmann, seit vierzehn Jahren in Delitzsch. Die Wahl fiel auf den Erstgenannten.

David Wiederauff (Wiederau), 1689—1700, Schwiegersohn des Organisten Gressel, bis jetzt Musikus in Halle, bittet den 10. Oktober 1698, ihm das Neujahrsblasen vor den Häusern, das überall bräuchlich, zu gestatten. Die Musik in den Amtsdörfern wird ihm zwar übertragen, doch muß der Rat zugestehen, daß es freiwillig geschähe. Wiederauff starb am 8. Januar 1700; es bewarben sich um die

---

1) Beschwerde über die Döbernitzer Musikanten aus den sogenannten Sechs Häusern, 1686.

Vakanz 1. Samuel Gressel; 2. Bartholomäus Keil, Mus. instrum. in Wittenberg, Schwiegersohn Trebelian's, mit einem Zeugnis seines Dienstherrn Paul Krause, daß er die Musik „auf Doctoraten, Magisteriis, Hochzeiten und andern vornehmen Zusammenkünften allzeit mit verrichtet", 9. Januar 1700. Gewählt wurde

Samuel Gressel, 1700—1729, Mus. instrum. zu Bitterfeld, Sohn des Delitzscher Organisten und also Enkel von Christoph Schultze. Eine lange Reihe von Bürgern protestiert 1712 gegen das Neujahrsblasen; sie wollen nichts geben, da der Stadtpfeifer mehr Einkommen habe als viele von ihnen. Um diese Zeit gingen die herzoglichen Beamten dazu über, die Musik in den Amtsdörfern zu verpachten. Die Bierfiedler vom Lande aber trieben den Pachtpreis so hoch, daß der Stadtpfeifer, der Jungen und Gesellen halten mußte, nichts verdiente. Gressel starb 1729.

Als Bewerber stellten sich ein: 1. Martin Haumann, 2. Johann Peter Alberti, Hoboist; 3. Johann Gottlieb Schüler, Stadtmusikus in Landsberg; 4. Christian Friedrich Kirchhoff zu Bitterfeld, der „sich auch bey andern vornehmen Musicis zu Torgau, Cöthen, Zerbst etc. in solcher Kunst perfectioniret". Den Posten erhielt

Martin Haumann, 1729—1755. Die Musikpacht wird von neuem hochgetrieben und außerdem das Pachtgebiet verkleinert. Darum bittet er um Milderung der Bedingungen, da der Stadtpfeifer doch im allgemeinen Interesse mit vielen Kosten die Feuerwache halte und Gott zu Ehren die Kirchenmusik bestelle, und erbietet sich auch, jeden achten oder sechsten Taler abzugeben (5. Juli 1737). Die Entscheidung von Merseburg besagt:

> Die Feuerwache und die Musik in der Stadt gehört zum Rat, und die Besoldung wird dafür aus den geordneten Einkünften gewährt. Die Musikpacht aber in den Amtsdörfern bleibt „Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht", wie es jetzt überall ist.

Haumann starb 1755.

Johann Gottfried Beyer, seit 1747 Substitut, von 1755—1764 Stadtpfeifer, verwaltet sein Amt schlecht und wohnt nicht auf dem Turme; darum wählt der Rat ohne Probe

Georg Riedel, 1764 bis gegen 1790. Bei seiner Anstellung entspinnt sich ein Schriftwechsel von grundsätzlicher Bedeutung zwischen dem Stadtrat und dem Kantor. Der Rat ordnet nämlich an, daß nicht mehr der alte Stadtpfeifer Beyer, sondern der neue die Kirchenmusik ausführen solle. Auf den Einwand des Kantors, daß der Superintendent sein Vorgesetzter sei und nicht der Rat, und daß außerdem Riedel gar keine Kirchenprobe abgelegt habe, wird von städtischer Seite ausgeführt:

> Wir haben 1729 für gut befunden, eine Kirchenprobe machen zu lassen. Der Superintendent hat damals wider unser Wissen eine Abkündigung derselben von der Kanzel verlesen lassen und sich eine Extrarevenü verschafft, indem er etliche Taler von dem Stadtpfeifer verlangte. Man hat aber den letzteren nicht als eine personam ecclesiasticam anzusehen; darum hat der Superintendent nichts zu sagen. Nur der Rat hat zu wählen, und die Probe, wenn sie überhaupt stattfindet, ist lediglich für die Ratspersonen.

Die Kirche widersprach dieser Auffassung nicht. Es wird also hier die damals vielerorts sich zeigende Neigung, den Stadtpfeifer in einen Kirchenbeamten zu wandeln, klipp und klar zurückgewiesen.

Johann Gotthelf Bock, 1790—1812.

Es sei noch hingewiesen auf ein interessantes Schriftchen von Bitthorn: „Geschichte der ‚Schwedischen Reitersignale', welche seit dem Jahre 1632 vom Stadtturm

zu Delitzsch in der Provinz Sachsen an jedem Sonnabend um 10 Uhr von der Stadt-Kapelle geblasen werden". In den in Betracht kommenden Archiven sind mir irgendwelche Nachrichten über „Schwedische Reitersignale" nicht entgegengetreten.

4. Beziehungen fremder Musiker zu Delitzsch[1]).

Ohne Namen. An die Kurfürstlichen Trompeter in Dresden gab die Stadt regelmäßig ein Neujahrsgeschenk von 21 Gr., das durch einen Boten abgeholt wurde, vor und nach 1600[2]). — Einem gewesenen Kapellmeister zu Altenburg verehret, so dem Rat etliche geschriebene deutsche Gesänge offerieret, 12 Gr., 5. Mai 1597. — Einem gewesenen Kapellmeister zu Weimar 36 Gr., 1598. — Einem Musikus, damit er nicht von Hause zu Hause gehend die Bürgerschaft beschwere, einen Taler aus der Kasse, 1599. — Zween Personen aus Leipzig, so nach Abzug Tob. Alberti, Cantoris allhier, sich um den Dienst bewarben und zur Probe in der Kirchen allhier gesungen und sich hören lassen, ein Geschenk, 1614.

Sebastian Bach empfiehlt seinen Schüler Christoph Gottlieb Fröber als Kantor, 1731.

Andreas Beber als Gegenverehrung für seine Historie des Leidens Christi nach Markus auf zwei Chor 1 Schock 8 Gr., 13. März 1610.

Erhard Bodenschatz, Kantor zu Pforta, übersendet „Gesänge mancherlei Autoren", 1603[3]).

Davidi Coementario, „welcher dem Rathe eine Missam 4 vocum componirt zugeschicket", 12 Gr., 2. März 1579.

Heinrich Compenius zu Halle, „einem Musico und Orgelmacher, über seinen verdienten Lohn zur Verehrung, als das Werck renoviret", 1 Schock 36 Gr., 1598.

Christoph Demant (Demantius) von Zittau für die von ihm komponierten Gesänge 4 Gr., 5. Oktober 1602.

Thomas Elßbeth von Eisleben, „Musico, für gedruckte Gesänge verehret" 31 Gr., 21. August 1611.

Martin Faber von Altenburg schickt dem Rat drei „reinlich umschriebene Moteten", 1600.

Johann Friedrich Fasch schrieb Kirchenmusiken für den Jahrgang 1735/36.

Georg Forster, Kurfürstlicher Musikus, „welcher dem Rathe eine Meße quinque vocum hübsch gebunden und geschrieben von Dresden herunter geschicket", 1 Schock, 7. Juni 1576[4]).

David Heinrich Garthoffen, Fürstlicher Musikdirektor in Weißenfels, lieferte Jahrgänge von Kirchenmusiken um 1720.

Johann Geldelius, Schwarzburgischer Musiker, hat dem Rat Kompositionen verehrt, 15 Gr. 3 Pf., 1611.

Valentin Hausmann aus Gerbstädt, „der dem Rath eine Symphonia 4 vocum advers. Türcam verehrett", ein Geschenk, 24. November 1595.

---

1) Hier wie an andern Stellen wurden die im Stadtarchiv vorhandnen schriftlichen Nachrichten des Chronisten Lehmann benutzt.

2) Diese Abgabe findet sich auch in andern sächsischen Städten (Naumburg, Zeitz, Weißenfels). Als Quelle dienten hier wie in den meisten der folgenden Fälle die Stadtrechnungen.

3) Es war das Sammelwerk Florilegium Portense, 1603.

4) Forster lieferte auch Musikalien nach Naumburg, Stadtrechnungen daselbst 1570 und 1578.

Nicolaus Henning, Joachim Mauritius, Heinrich Rachhof, Joachim Pletzow und Andres Sandern, „5 Studiosis, welche den Herrn Superattendens alhier vorbethen . . . Inn der Stadt figuraliter umbzusingen oder sie sonsten mit einem viatico zu versehen, damit die Bürgerschaft deßfalls unbeschweret bleiben möchte“, 5 Gr., 11. August 1586.

Georg Johann, „Cantori in Nippotita calo in oppido Weithovio, welcher uf anstifftung der Jesuiten vom Bischoff zu Nißa vertrieben . . . pro viatico geben“ 2 Gr., 1590.

Barthol. Lampert, Musikus, welcher dem Rat einen deutschen Gesang zugeschrieben.

Balthasar (Balzer) Lange, siehe Longius.

Adam Lobel, Kapellmeister zu Lobelien (Löbejün), „so dem Rath etzliche Ex. deutscher gedruckter Reimen, ‚Die Himmelsleuther‘ intituliret, verehret 24 Gr.“, 17. Januar 1599.

Demselben für zwei Exemplaria Weihnachtsgesänge 12 Gr., 9. März 1607.

Bartholomäus Longius (Lange), Kurfürstl. Brandenburgischer Musikus, später Kapellmeister in Weimar, verehrte dem Rat deutsche Gesänge zu vier und zu fünf Stimmen, 1605 und 1606 [1]).

Jonas Marschall Umenensis, „der dem Rath ein Gesangk verehret“, 6 Gr., 9. März 1581; er übersandte ferner 1589 eine Mutet oder Messe, 1601 einen Gesang.

Johann Modenn, ein Musikus und Instrumentist, „so die Pfingstfeiertage in der Kirchen auff die Chore in den Figuralgesang artlich gegeiget“, ein Geschenk, 1590.

Bartholomäus Rothmann aus Bernburg, Musikus, schickt dem Rat die von ihm komponierten Brautlieder zu, 10 Gr., 22. September 1608.

Johann Rülingk, Organist zu Döbeln, welcher dem Rat ein „Tabulaturbuch verehret“, zur Gegenverehrung geschenkt . . . 1583. Es handelt sich um das „Tabulaturbuch auf Orgeln und Instrument“, das er auch nach Naumburg schickte [2]).

Samuel Scheidt aus Halle übersendet sein Choralbuch, das Tabulaturbuch von 1650 [3]).

Johann Hermann Schein aus Leipzig, der einstige Lehrer des Kantors Schultze, überschickt dem Rat seine Kompositionen.

Valten Seitzschen, einem dienstlosen Organisten von Saalfeld, zwei Groschen als Almosen, 1590.

Balthasar Siegfried, Kantor zu Jessen, welcher dem Rath „etzliche Messen mit schönen großen Noten und Buchstaben hübsch und artig geschrieben mehr den uf 100 Blatt großes Regal-Papier“ zur Gegenverehrung geschenkt . . ., 4. Dezember 1590.

Johann Ulrich von Berlin, „der dem Rath eine Symphonie 5 vocum vorehret, zue Remuneration geben“ 6 Gr., 6. März 1594.

Balthasar Wagner, Musikus von Kulmbach, vierstimmige Gesänge auf 1 Bogen gedruckt, 22 Gr., 1611.

Georg Weber, Kantor und Bürgermeister zu Weißenfels, welcher dem Rathe „eine geschriebene Messe verehret, remuneriert und 1 Gr. seinem Boten Trankgeld“,

---

[1]) Wie die Stadtrechnungen auch zu Naumburg, Zeitz und Weißenfels erweisen, war Lange ein sehr geschäftseifriger Komponist.

[2]) Naumburger Stadtrechnungen 1583.

[3]) Vgl. auch Sammelbände der IMG I, S. 413 ff.

13. März 1590. — Georg Webern abermal zur Remuneration geschicket, als er dem Rathe „die historiae Passionis und Resurrectionis Christi mit vier Stimmen zu singen verehret“, ferner für gedruckte deutsche Lieder und Psalmen zu acht Stimmen 12 Gr., 27. Januar 1596.

Zacharias Wehemann, Musikus, für komponierte Gesänge 12 Gr., 26. Juli 1603.

Paul Wilhelm von Schneeberg, einem Komponisten, eine Verehrung wegen etlicher geschriebener Kompositionen, 1599.

5. Gebürtige Delitzscher als Musiker in auswärtigen Stellungen.

Jakob Barth studierte 1570 in Leipzig, Organist und Schuldirektor in Eisfeld in Franken; Schreiben an den Rat vom Jahre 1599. Als er 1608 seine Vaterstadt besuchte, gab ihm der Rat den Ehrenwein.

M. Johann Beucker, geb. in Kölsa, schrieb sich aber Delicianus; der Vater war Schulmeister in Kölsa, später in Großlissa. Seines schönen Sopranes wegen wurde er ins Gymnasium in Halle aufgenommen, Pfarrer in Giebichenstein und an St. Moritz in Halle, starb 1658.

Bishold Blasius studierte in Wittenberg, 1553—1557 Kantor an der Stiftsschule Gernrode.

Christian Breitschwert besuchte Gymnasium Halle, Kantor in Brehna, dritter Lehrer in Zörbig, starb 1678.

Burkhard Colditz, ein Schönschreiber, der 1446 und 1449 zwei Psalter und ein großes Meßbuch für die Kirche schrieb.

Urban Döring studierte 1598 in Leipzig, 1621 Kantor in Düben.

Johann Donat war zwei Jahre Kantor und Stadtschreiber in Eilenburg, 1533 Kantor zu Elbing in Westpreußen; Schreiben an den Rat von 1533 und 1536.

Johann Conrad Friderici, geb. 7. April 1729, Schüler von Bach als Alumnus der Thomasschule 1744—1748[1]).

Friedrich August Kanne[2]), geb. 8. März 1778, studierte Theologie und Medizin, widmete sich aber später den schönen Wissenschaften und der Medizin. Er führte ein unstätes Leben, war Kapellmeister in Preßburg und Pest, dann Herausgeber der Musikalischen Zeitung in Wien. Die späteren Werke wurden durch seine starke Neigung zum Alkohol ungünstig beeinflußt. Urteile über seine Kompositionen an vielen Stellen der Allgemeinen musikalischen Zeitung; Werke von ihm in der Schloßbibliothek Coethen und im Goethehause in Weimar (Musikaliensammlung). Zelter schreibt am 22. August 1816 von Heidelberg aus an Goethe:

> „Ein Antikritikus, Kanne, glaub ich, heißt der große Mann, hat eine meiner vor vielen Jahren geschriebenen Rezensionen angezapft[3]).“

Es handelt sich um Zelters Urteil über Händel's „Messias“. Kanne starb den 16. Dezember 1833.

Donat Kohlmann besuchte das Gymnasium in Halle und die Universität Leipzig mit städtischen Stipendien, 1592 Ratsherr in Delitzsch, soll 1613 gestorben sein.

---

[1]) Bachjahrbuch 1907, S. 75.

[2]) Vgl. Paul, Handlexikon der Tonkunst 1873, I S. 497; Schilling, Musikalisches Lexikon 1844, S. 743; Reißmann, Musikal. Conversations-Lexicon 1844, I.

[3]) Briefwechsel mir Goethe I S. 493/4.

Ein D. K. aus Delitzsch, wahrscheinlich sein Sohn, war 1619/20 Kantor in Torgau, gestorben 1620 im 36. Lebensjahre[1]).

Friedlieb König, geboren 24. April 1718, als Alumnus der Thomasschule genoß er von 1733—1741 den Unterricht Bach's[2]).

Friedrich Immanuel Krauße, geboren 1721, Schüler Bach's als Alumnus der Thomasschule von 1736 an[3]).

Christoph Lehmann besuchte das Gymnasium Halle und von 1659 an auf vier Jahre die Thomasschule, Chorpräfekt, studierte in Leipzig[4]), bewirbt sich 1683 um das Kantorat.

Jacob Lochner, geboren 1656, Schüler in Pforta, Student in Leipzig, Kantor und Organist bei der Stadt- und Dorotheenkirche in Berlin, gestorben 9. Oktober 1682.

Nützer aus Delitzsch meldet sich 1737 zum Kantorat Zörbig[5]).

Andreas Renner studierte 1591 in Leipzig[6]), bittet in einem Schreiben an den Rat um ein Stipendium. Kantor in Dommitzsch.

Johann Rhodius, geboren 14. Februar 1551, studierte in Wittenberg, 1573 Kantor in Zörbig[7]); Briefe im Ratsarchiv.

Esaias Rhodius, geboren den 6. November 1577, studierte 1593 in Leipzig, 1606 Kantor an der Frauenkirche zu Mühlhausen in Thüringen.

Daniel Scheuchler, geboren den 7. September 1555, studierte 1580 in Leipzig, schickte von da aus die fünfstimmige Komposition „Dum transiisset sabbathum" an den Rat und erhielt dafür 48 Gr. als Geschenk, Lehrer in Delitzsch und 1591 Mitglied des Rats, Pfarrer zu Sandhausen in der Pfalz, lebte 1616 noch; mehrere deutsche und lateinische Schreiben an den Rat im Archiv.

Johann Christian Sieber besuchte 1794 die Thomasschule in Leipzig.

Georg Wartmann[8]) studierte 1609 in Leipzig, 1617 Kantor in Geithain, 1622 Diakonus in Rochlitz, 1628 Pfarrer in Brinnis bei Delitzsch, starb 1630.

Johann Wehner nennt sich 1606 Pädagogus in Königsberg, 1611 gibt ihm der Rat zu Naumburg[9]) ein Geschenk für sein Fascicolo Musico; Eitner[10]) nennt zwei seiner Werke.

---

1) Eitner, Quellenlexikon; Taubert, Geschichte der Musik in Torgau, S. 17; Der Gymnasialsingechor in Torgau, S. 16.
2) Bachjahrbuch 1907, S. 71. 3) Ebenda S. 72.
4) Fehlt bei Erler a. a. O.
5) Stadtarchiv Zörbig C, Tit. 19, 1.
6) Immatrikuliert Sommer 1594, Erler a. a. O.
7) In Elteste, Nachrichten von der Stadt Zörbig, wird irrtümlich gesagt, er sei Rektor gewesen.
8) Vollhardt a. a. O. S. 121 nennt ihn Wertmann.
9) Stadtrechnungen Naumburg.
10) Quellenlexikon.

Das Convivium musicum in Weida

(1583—1672)

Von

Adolf Aber, Leipzig

Zur Geschichte der Organisation der Kantoreigesellschaften erbringen die im folgenden mitgeteilten Aktenstücke über ein Convivium musicum in Weida[1]) neues Material. Dieses Weidaer Convivium erhält seine eigene Bedeutung durch die Tatsache, daß es durch eine fürstliche Stiftung ins Leben gerufen wurde. Im allgemeinen bestritten die Kantoreien sonst ihr Dasein aus eigenen Mitteln. Nur für die Torgauer Kantorei ist uns etwas Ähnliches belegt. Diese erhielt, seitdem die glänzende Hofkantorei Friedrichs des Weisen von Johann dem Beständigen 1526 aufgelöst worden war, einen jährlichen Zuschuß von 100 Gulden aus der fürstlichen Schatulle. Doch besitzen wir in diesem Falle Kenntnis von den Gründen, die Johann zu dieser Beisteuer veranlaßten: die bürgerliche Kantoreigesellschaft mußte den Dienst der eingegangenen Hofkantorei übernehmen[2]). Was für den Weidaer Fall Kurfürst August (1553—1586) zu seiner Stiftung veranlaßt hat, ist nicht ersichtlich. Daß er sich öfters in Weida aufgehalten habe, ist kaum anzunehmen, obwohl Weida ein Schloß besaß; denn er war dort nicht eigentlich Herrscher, sondern führte in diesen fränkischen Landen seit 1573 nur vormundschaftlich die Regierung für die unmündigen Söhne Johann Friedrichs[3]). Die Regierung in den ernestinischen Landen lag in den Händen zweier von August eingesetzten Regierungskollegien, die in Weimar und Koburg tagten. Das Kollegium in Koburg war die für Weida zuständige Regierungsbehörde. Man geht darum wohl mit der Annahme nicht fehl, daß Kurfürst August selbst nur geringen Anteil an der Stiftung hatte. Darauf deutet auch der Wortlaut der Einleitung zu den Satzungen hin, in der die beiden Männer mit besonderem Danke hervorgehoben werden, die sich um das Zustandekommen der Stiftung besonders bemüht hatten, der Amtsschösser **Peter Meise** und der Hofprediger **Martin Mirus** in Weida.

Unser Hauptaugenmerk richtet sich beim Auffinden derartiger Satzungen in der Regel auf die Punkte, die sich mit der eigentlichen Musikpflege des Kollegiums befassen. Leider sind nach dieser Richtung die vorliegenden Aktenstücke ebenso sparsam

---

[1]) Fundort: Haupt- und Staatsarchiv zu Weimar, Registrande B, 3413[b].

[2]) Näheres darüber mit aktenmäßigen Belegen in der im Erscheinen begriffenen Arbeit des Verf. „Die Pflege der Musik unter den Wettinern und Ernestinern".

[3]) Vgl. **E. Devrient**, Thüringische Geschichte, Leipzig 1907.

mit Nachrichten, wie die meisten anderen der Zeit. Erwähnenswert sind die Punkte 3 und 15 der Satzungen. Aus ihnen erfahren wir, daß die Kantorei verpflichtet war, zu allen Sonn- und Feiertagen ein bis zwei Stücke Figuralmusik aufzuführen. Ohne triftige Gründe durfte keiner der Adjuvanten, die vom Kantor einen Tag vorher zu beordern waren, der Kirchenmusik fernbleiben. Auch in den Konvivien nahm die Pflege der Musik einen hervorragenden Raum ein; der Organist mußte sich hier „mit einem bequemen instrument hören lassen".

Das convivium musicum trat dreimal jährlich zusammen, und zwar (nach Punkt 2) Martini, Estomihi und Trinitatis. Dadurch, daß an diesen Tagen jeder Teilnehmer einen Groschen „in Fiscum" geben mußte, wurde außerdem noch das Geld aufgebracht zu einem vierten, sogenannten „General-Convivium", das nach Belieben der Gesellschaft jährlich einmal stattfand.

Im übrigen ist über diese Weidaer Kantorei zu sagen, daß sie bereits nicht mehr ganz die Reinheit der unter Luthers Augen entstandenen Vereinigungen gleicher Art zeigt. Die völlige Gleichheit aller Mitglieder ist in dem Maße, wie in der Frühzeit der Kantoreien, nicht mehr gewahrt. Es besteht nämlich die Möglichkeit, auch als nichtsingendes Mitglied in die Kantorei einzutreten gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes von drei Gulden, während singende Mitglieder nur einen Gulden bei ihrem Eintritt zahlen mußten (Punkt 14). Ob sich auf Grund dieser Bestimmungen in Weida auch die Sitte herausgebildet hat, daß die Honoratioren der Stadt sich gegen Zahlung des höheren Beitrages von der Teilnahme am Gesang freimachten und eine besondere Klasse in der Kantorei bildeten, ist nicht festzustellen. Im Jahre 1585, aus dem die vorliegenden ersten Satzungen stammen, kann es kaum der Fall gewesen sein. Es läßt sich dies aus der Art schließen, in der die Ausrüstung des Konviviums durch die verschiedenen Kantoreimitglieder bestimmt wurde. Über die Reihenfolge entschied allein das Los; seinem Spruch waren alle bedingungslos unterworfen. Punkt 4 der Satzungen enthält die vollständige Liste der 24 Mitglieder. Darin zeigen sich einige Stellen, die Beachtung verdienen. Einmal sehen wir, daß in dieser Kantoreigesellschaft Kantor und Organist friedlich vereint sind, was in der damaligen Zeit durchaus nicht die Regel war. Beim Pfarrherrn und Superintendenten Jakob Bayr findet sich der Zusatz „in Maßen das Loß also gegeben", mit dem man gewissermaßen entschuldigen wollte, daß der würdige Herr erst an 21. Stelle an die Reihe kam.

Auf dem Convivium wurde auch die Rechnungslegung vorgenommen (Punkt 11). Die Art, wie dies geschieht, zeigt schon ganz neuzeitlich anmutende Züge. Genau wie heute in einer Generalversammlung wurde zunächst vom Verwalter der Kasse, die in besonderer Truhe aufgehoben wurde, über Einnahmen und Ausgaben Bericht erstattet, worauf dann jeder das Recht hatte, Ausstellungen daran zu machen. Der Posten des Curators wurde alljährlich zu Martini neu besetzt, und zwar durch Wahl seitens der Gesellschaft.

Einen großen Raum nehmen die Bestimmungen über die Einzelheiten des Essens und Trinkens ein. In jener glücklichen Zeit mußte dafür gesorgt werden, daß niemand zu viel spendete. Darum wurde auch die Zeit auf fünf Stunden beschränkt, Winters von 4 bis 9 und Sommers von 5 bis 10 Uhr (Punkt 8).

Es mögen nun zunächst die Bestimmungen der Stiftung vom 6. Juni 1585 folgen:

„Ordnung und Satzung des Convivii Musici zu Weyda, wie es hinführo und künfftig mit denselben biß auf Verbesserung soll allenthalben gehalten werden, von den hier zugehörigen Personen am Sontag Trinitatis den 6. Junii im 1585. Jahr abgeredet und einhellig beschlossen.

Demnach der durchlauchtigste, Hochgebohrne Fürst und Herr Herr Augustus, Hertzog zu Sachsen, des heiligen Röm. Reichs Ertzmarschall und Churfürst, Landgraff in Thüringen, Markgraff zu Meisen, und Burgkgraff zu Magdeburg, unser gnädigster Herr, uf unterthänigstes Suppliciren, S. Churfl. G. Ambtschössers zu Weyda, des Erbarn und Nahmhafften Peter Meisen des ältern, und durch sonderliche Beförderung des Ehrwürdigen, achtbarn und Hochgelahrten Herrn Martini Miri, der heiligen Schrifft Doctoris und S. Churfl. G. Hoff-Prediger, 200 fl Hauptsumme bewilligten und gefallenen Abtrag-Geld in dem Ambte allhier, zu Beförderung armer Knaben Studien, fürnehmlichen aber, zu erhaltung und aufnehmung der Cantorey und des Chori Musici gnädigst geordnet und bewiedemet, angeregte Hauptsumma auf 12 fl Jährlichen vor Zinsung ausgeliehen worden, hierüber auch bey des Gestrengen Edlen und Ehrenvesten Thill von Trotta auf Zschopa Churfürstl. S. Rath und Hauptmann allhier verstorbenen Dieners Caspar Petersen aus Dennermark nachgelassenen Freunde, durch gütige und fleißige unterhandlung erhalten worden, daß sie 100 fl Zubeförderung der Schull-Jugend Studien, und zu vermehrung der Cantorey und des Chori Musici, von seiner nachgelassenschafft geordnet haben, über dies auch der damahls regierende Rath 10 fl darzu geschlagen, und also 310 fl Hauptsumma, uf Verzinsung ausgeliehen worden, für welche gnädigste Anordnung Ihre Churfl. G. und dan den Beförders derselben, wir hernach beschriebene, unterthänigst und mit Fleiß danksagen, darneben die göttliche Almacht bittende, daß ieden solches reichliche belohnet möge werden, und aber zu Vorsetzung solcher Stifftung und erhaltung des Chori Musici undt erbarer Gesellschafft nichts nothwendiger dann das gute löbliche ordnung und Satzung allenthalben gehalten werden möchte. Also thun wir hernach beschriebene, so da den anfang mit solcher Stifftung gemacht, uns dahin erklähren, wollen auch daß hinführo stett und fest bist auff künfftig Besserung gehalten werden.

1.) Sollen und wollen wir, daß von obengeregten Verzinsung, dieser milden Stiftung, iedes Jahr ein Tuch soll erkaufft werden, und umb den Sontag Adventus Domini, under arme unvermögende Knaben und Schüler, bey denen gute Hoffnung, daß sie in studiis fortfahren möchten, ausgetheilet werden.

2.) Zum andern soll ein Convivium Musicum jährlichen dreymal gehalten werden, und mit den ersten nechst kommenden Martini der Anfang gemacht werden, folgendes das andere uf Esto mihi, und das dritte uf Trinitatis, und also iedes Jahr uf diese obgesetzten Tage einen, oder acht Tage hernach außgerichtet werden, auch zu ieden mahlen höchstermeltes unseres gnädigsten Herrn als den Stiffter des Convivii sambt andern so bey Ihrer Churfl. G. es anbringen oder befördern helfften, unterthänigst und gebührliche Ehrnmeldung geschehen, und im besten gedacht werden.

3.) Dieweil dann dieser Stifftung, fürnemvlichen zu Gott des Almächtigen lob und Ehren, und dann der Christlichen Jugend zur Uebung gemeinet, als würde die Cantorey, es an ihren fleiße auch nicht erwinden lassen, und darauf bedacht seyn, daß auf die gewöhnlichen Sontags- und andere feyerliche Feste, ufs weningste ein stücklein oder zwey figurieret werden, und sollen die Adjuvanten auf erforderung (so auf anordnung des Herrn Cantoris allezeit ein tag zuvor geschehen soll) iederzeit unwegerlichen sich einstellen, und sich keiner ohne erhebliche ursachen davon absentieren.

4.) Damit man auch wissen möge, durch weme das Convivium soll ausgerichtet werden, der Hospes sich auch besser darnach zu achten hat, so soll derentwegen, nachn loß, nach beschriebener maß das Convivium ausgerichtet werden.

1.) Soll uf nechst kommenden Martini dieses 85. Jahres Peter Meise der Jüngere, den anfang machen, Ihme	4.) Bürg. Johann Schumann
	5.) Johann Metz
	6.) Jacob Breitung
2.) Hr. Johann Kretzschar, Diaconus folgen	7.) Johann Möstelt Landrichter
3.) Bürg. Frantz Schumann	8.) Johann Schultes Organist

9.) Johann Meiß
10.) Hr. Joseph Schultetus Diac.
11.) Johann Francke
12.) M. Matthes Neander Ludi Rector
13.) David Rost Cantor
14.) Balthasar Hannemann, Rathskämmerer
15.) Nicol Zeiß
16.) Enoch Püschl
17.) Peter Carolus Bacel
18.) C. Jacob Püschell
19.) Andreas Enechtel Stadtschreiber
20.) Nicolaus Capella
21.) H. Jacobus Bayrus Pfarrherr und Superintendens in Maßen das Loß also gegeben.
22.) Stephan Hemmann
23.) Benjamin Lederer
24.) M. Wolfgang Klein.

5.) da nun also von allen und ieden obbeschriebenen, das Convivium auf berührte Zeiten gehalten und ausgerichtet würdet, soll bey dem letzten Hospite (wann also uf der Reihe das Convivium herumb gangen) aufs neue wiederumb sortificieret, eines ieden loß aufgezeignet, und in sein sonderbar Register gebracht, und das Convivium also nach der reihe continuiret und verrichtet werden, doch sollen die Novitii iederzeit ihr Convivium auch geben.

6.) würde es auch einen oder mehreren gelegenheit geben, das Convivium eher, dann die ordnung inne betrifft, oder aber vor abgesetzter Zeit auszurichten, der oder dieselben werden sich aller Gebühr zu bezeugen, es auch also zu bestellen wissen, daß nicht Zerrittung oder unordnung darauß erfolgen möchte, und soll in allwege dahin gesehen werden, daß dieser Zeit nicht mehr denn drey Convivia des Jahres gehalten werden.

7.) damit auch in Speisen gute ordnung gehalten, auch niemandes über den andern sich beköstigen, und also viel unkosten aufwenden möchte, so soll von jeden Hospite mehr nicht, den Vier gerüchte, (aber das Zugemüsse und paar Kuchen nicht mitgerechnet) bei pön 1 fl, so in den Fiscum soll gegeben werden, gespeiset und zugerichtet werden, auch an gebratens mehr nicht, dann dreyerley uftragen lassen, alles bey pöen 1 fl, doch mag ieder Hospes nach gelegenheit der Zeit, an Vogeln, Bratwürsten und dergleichen zulegen lassen, wie es ihme beliebet, doch das aller Ueberfluß hierinnen gemieden würde.

8.) das Convivium soll zu winters Zeiten umb 4 uhr angefangen, und umb 9 uhr beschlossen, im Sommer aber umb 5 uhr angehen, und biß uf 10 Uhr gehalten werden.

9.) das geträncke belangende soll der Hospes das Bier zu geben schuldig seyn, der dann auch solches nach den besten, und nach der gesellschaft belieben und niemandes zu gefallen sein Bier angenommen, oder getrunken werden, da man auch Wein trinken wollte, würdet die gesellschaft vor sich, durch eine gemeine anlage holen lassen, doch daß darinnen maß gehalten, also daß keiner über eine Kanne angeleget würde.

10.) Damit auch jeder Hospes die unkosten des Convivii desto besser ertragen möge, so soll ihme vor der Mahlzeit, von dem Curatore solcher stifftung 5 fl zur Steuer gegeben und von Curatore in rechnung gebracht werden.

11.) Es soll auch iedes Jahr umb Martini ein neuer Curator dieser stifftung, von der Gesellschaft erwehlet, oder der alte aufs neue wiederumb bestätigt werden, der da auch iedes Jahr umb berührte Zeit, als nemblichen umb Martini im Beysein aller Hospitum und der Cantorey Verwanden, klar und richtige Rechnung aller seiner Einnahme und Außgabe fürwenden, die auch von ihm vor der Mahlzeit angehört, und da mangel darinnen befunden würden, nach notturff mit ihm Unterrede gehalten werden soll. Es soll auch der Curator allen und den Vorrath neben andern, so itzo vorhanden, oder zu vermehrung dieser stifftung möchte geschaffet werden, sambt dieser ordnung in guter Verwahrung in einer verwahrten Laden (die darzu gemacht soll werden) bey sich behalten, auch ein inventarium darüber neben dem Herrn Superintendenten und Cantori haben, und dasselbige Jährlichen in Rechnung mit anhengen.

12.) Soll keiner dieses Convivii gliedmaß ohne erhebliche Ursachen und nothwendige Ehehafften, von den Convivio sich absentiren, oder sich gar ausschließen, und da iemandes nicht erscheinen wollte, der soll die ursachen dem Kirchner (so iedesmahl die Hospites einen tag zuvor bitten solle) anzeigen, der es dahin an die anderen, vor der Mahlzeit bringen soll, welche die gliedmaßen dieses Convivii erwegen, und da die ursachen, vor erheblichen nicht erkant, soll der Absentirende in straff genommen werden.

13.) Zu vermehrung und erhaltung dieses Convivii Musici und damit auch jährlichen

ein general Convivium nach gefallen der gesellschaft, möchte ausgerichtet werden, so soll ieder derselben gliedmaß Zu ieden Convivio einen gr. in Fiscum geben, den der Curator jedesmahl vor der Mahlzeit einnehmen, und iährlichen berechnen soll. Es soll auch der Hospitum keiner einige Befreiung sich nicht anmaßen, und wann einer aus erheblichen ehehafften nicht zur stelle, soll er solchen gr. durch sein gesinde oder iemandes anderes überantworten lassen und wer damit seumig, soll doppelt so viel beneben seinen groschen zu straffe geben.

14.) Zu diesen Convivio sollen die Herren des Rahts und andere Erbare friedliche Bürger und Bürgers Söhne und Liebhaber der freyen Künste der Musica auf ansuchen angenommen werden, doch daß die anzahl aller und jeder gliedmaßen über zweine Tisch oder 24 Personen, zu verhütung der unkosten, und Zerrüttung des Convivii nicht außtrage, noch darüber angenommen werden. Es soll auch ein jeder Novitius, der da aufs neue in die gesellschaaft aufgenommen wurde und nicht singen kann, 3 fl in den Fiscum zugeben schuldig seyn, die da zu vermehrung dieser Stifftung, auff Zinß sollen ausgeliehen werden, der Jenige aber, so singen kan, und zu den Choro gehet, soll nicht mehr als 1 fl geben, und in beyden fellen, wann das Convivium nach der Reihe sich endet, dieselben ihr Convivium uf obgeschriebene maß ausrichten, auch angeloben und zusagen, diese obgeschriebenen puncta allenthalben gemäß sich zu erzeigen und zuverhalten.

15.) weiln auch zu beförderung und übung der Cantorey solch Convivium allermeist angerichtet, so soll auch die Musica iedes Mahl geübet, und der anfang mit einem gesang, an staat des Benedicite gemacht auch förder so viel sichs ieder Zeit leiden will, die Musica unter und nach der Mahlzeit gebrauchet werden, so soll auch der Organist sich mit einen bequemen instrument hören lassen.

16.) In diesen Convivio soll zu ieder Zeit neben Gottesfurcht, Zucht und Erbarkeit gehalten werden, auch allerley fluch und Gotteslästerung bey straff die der Verbrecher auff erkenntnis ohne wiederrede dulden und gewarten soll, gentzlichen verbohten seyn.

17.) So einer den andern injurirn und an seiner Ehren angreiffen, oder sonsten in anderwege schmehen würden, item so iemande ohne ursach mit dem andern unlust, Zanck, Hader, oder unreinigkeit anrichten, item, so einer unzüchtige, unschambahre wortt, dadurch andere geärgert werden möchten, vornehmen lassen wird, der soll durch erkenntnis des Herrn Superintendenten und der gantzen Gesellschaft nach gelegenheit der Verbrechungen, in unnachlessige straffe genommen werden.

18.) Soll keiner dieses Convivii gliedmaß einen frembden, zu solchen Convivio einladen, oder mitbringen, dem Wihrt aber, und der das Convivium ausrichtet, solle frey stehen, wann ein locus am Tisch ledig, einen Raths-Person, oder eine andere friedliche Person, zu bitten, doch soll der Wihrt vor den eingeladenen gast den Wein bezahlen.

Und wir alle und jede obbeschriebene dieser Convivii anfänger bitten, alle und jede nach Kommende, daß sie neben uns solche milde und gnädigste Stifftung unsers gnädigsten Herrn unterthänigst erkennen, auch den promotoren und befordern derselben, gebührlichen Dank nachsagen, und solche Stifftung erhalten und fortsetzen helffen, diese itzbeschriebene puncta und ordnung in besten vermerken, stärken, die auch nach gelegenheit der Zeit und Personen verbessern, vermehren helffen, wie wir dann obbeschriebene uns sämbtlichen und sonderlichen zu gewisser haltung: obbeschriebener punct mit eigenen Henden unterschrieben, und zu mehrer nachrichtung unsere gewöhnliche Petschafft vorgedrucket, Geschehen am Sontage Trinitatis den 6. Junii 1585 in mein Peter Meisen des älteren und ambtschössers Behausung so darzu gedeihliche anrichtung und vorsetzung dieser Stifftung und des Convivii Musici den anfang gemacht hat."

In dieser Form bestand die Kantorei unverändert während des 30jährigen Krieges fort. Es kann das auch kaum Wunder nehmen, da jene Gegend fast ganz vom Kriege verschont blieb. Die allgemeine Not forderte aber doch einige Beschränkungen, die in dem folgenden Anhang zu den Satzungen niedergelegt wurden. Bemerkenswert ist darin die Erwähnung von Stadtpfeifer-Gesellen, die für Weida hier zum ersten Male auftauchen. Der Anhang lautet:

„Legum Musicarum appendix. 1648

Obwohl nach den ersten Gesetz jährlich solt ein gantz Tuch unter arme Schulknaben ausgetheilet werden, so mag und soll umb außenbleibung der Zinsen nur jährlichen ein Halbes dargegeben werden.

Obwol nach den andern Jährlichen sollen drey Cantorey Mahlzeiten ausgerichtet werden, so mögen und sollen aus manglung der Zinsen Jährlich Ihrer nur Zwey, alß I. Walburgis das II. Michaelis, oder I. Johannis Baptistae das II. Martini ausgerichtet, und darzu außen Fisco für die Mahlzeit Kosten biß aufn Wein Sieben gülden dem Wirth gezahlet werden.

Beym 3. 4. 5. 6. hats sein Verbleiben. Weil das siebende von speißen redet so sollen Sechs gefüllte Schüsseln mit Speisen lintzeln oder wie es dem Wirth beliebet, uf jeglichen Tisch aufgetragen und in solchen befunden werden: 1 Vorgerichte 2 ein essen grobe Fische, ein ehrlich gebratens, ein Zugemüße, ein gebratens, ein gericht Fische oder ein essen Krebse, Nach diesen Speißen ein baar Kuchen mit Käse und Butter.

Denen Schulknaben und Stadtpeiffer gesellen und Kirchner 1 essen fleisch, ein braten, ein Zugemüß, und so der Wirth will, etwas von Fischen und 2 Kuchen. Wer die Speisen überschreitet und mehr als in 6 Schüsseln auftragen lassen wird, soll für iegliches gerichte, wie vor alters mit 1 *fl* bestraffet werde.

Beym 8. verbleibets.

Das 9. redet von geträncke, da neben den Speisen der Wirth alles Bier vor die 7 *fl* hergiebet.

An Wein soll und wil E. E. Rath wie voralters allemahl 9 Kannen; und der Fiscus für iegliches glied ein Nösel geben.

Das 10. redet von Zahlung der Mahlzeit, welches ist im andern angehenget.

Das 11. redet von wehlung eines Jährlichen Curatoris, soll auch beobachtet und das dem Curatori eingebunden werden, nichts Hauptsächliches, sonderlich mit aufheb-wegleichung der Capitalien ohne Vorbewußt und einwilligung der Glieder Verfahren, oder so Er darwieder thut, nach Befindung bestraffet werden.

Sonsten hats in allen sein bleiben, ohne daß sich die glieder mit der Einlage des groschens verschonen, weil solche nicht nötig befunden ward.“

Bei der genügend bekannten Eß- und Trinkfreudigkeit des 17. Jahrhunderts darf es uns nicht weiter wunder nehmen, wenn trotz aller ehrlichen Begeisterung für die Musik die Zusammenkünfte mehr und mehr den Charakter musikalischer Übungen verloren und den von Gelagen annahmen. Wenn dabei musiziert wurde, so war es gewöhnlich Musik recht zweifelhafter Art, jedenfalls solche, die den Zwecken der Kantorei nichts nutzen konnte. Es machte sich darum das Bedürfnis nach einer neuen strafferen Gestaltung der Organisation geltend. Diese erhielt das Collegium musicum im Jahre 1651. Wir teilen hier aber gleich die nochmals verbesserten Satzungen von 1672 mit, da nur der 11. Punkt neu eingefügt ist, der allerdings besondere Wichtigkeit hat:

„Krafft Unseres gnädigsten Fürsten und Herrn untern 22 Junii abgelauffenen 1671. Jahres ergangenen gemessener Verordnung sind von uns Johann Francken Pfarrer und Superintendenten, Carol Friedrich Flecken, ambt Mann und den Stadt-Rath zu Weyda die alten Leges des Collegii Musici daselbst ao. 1651. verbessert worden, und lauten dererselben formalia also:

1.)

Sollen die Herren Adjuvanten sämbtliche puncto zwey uhr nach Mittage in des iedesmahl bestimbten Hospitis allhier zu Weyda Behausung ohne außenbleiben und sonderliche erhebliche ursache sich einstellen, oder so einer und der andere vorsetzlicher Weise zu langsam kommet, von jeder halben stunde 3 Pfennig straffe, welcher aber gar außenbleibet, und sich nicht sattsam entschuldigen lässet, 2 g Buße zu erlegen schuldig seyn.

2.)

Wenn die Herren Adjuvanten zusammen kommen, soll ein iedweder erschienener alsobalden und ehe etwas vorgenommen wird, 2 g. auch ieder abwesende, ob Er sich gleich entschuldigen lassen, dem Hospiti zulegen schuldig seyn.

3.)

Nach diesen in Nahmen Gottes der anfang zu Musiciren gemacht werden, und ein Jeder nach Vermögen allen fleiß anwenden, damit nicht etwa muthwilligerweise confusiones in Musiciren entstehen mögen, oder aber der Ursacher 6 Pfennig schuldig seyn.

4.)

Mit solchen musiciren nun soll iedesmahl biß umb 6 uhr abend nach gelegenheit der Zeit instrumentaliter oder vocaliter continuiret darauf stracks der Tisch gedecket und gespeiset,

5.)

Nach gehaltener Mahlzeit aber mit den Musiciren nicht anderweit fortgefahren werden, sondern man sich umb 9. oder zum höchsten halb 10. uhr in der stille wiederumb von einander und nach Hauße begeben.

6.)

Soll der Hospes passivus zwey essen außer Zugemüß vor sich alleine ohne Zuthuung der Adjuvanten schaffen und ihnen vorsetzen lassen, auch darmit ein iedweder vor liebnehmen und

7.)

Welcher unter Jenen Adjuvanten Zanck erwecket, in Zwölff groschen straffe den Collegio verfallen seyn, des andern straffe aber, so provociret worden, in der fraternität deciso bestehen.

8.)

Keiner einen Gast, der nicht mit musiciren kan und will, mitbringen, auch vor einen solchen qualificirten 4 gl. erlegen, und daferne ermelter gast ungelegenheit anfinge, derienige, so ihn mitbracht, vor oben benannten 12 g. straffe caviren gutsprechen und uffn fall vor ihn abzulegen schuldig seyn, von denen 4 g. aber sollen zweene g. dem Hospiti passivo und 2 g. dem Fisco zukommen.

9.)

Dafern nun mehrere Adjuvanten als vor itzo in diesen Collegio Musico zu befinden sind, sich anmelden und umb reception ansuchen würden, soll iedweder dem fisco 1 Thlr. zu erlegen schuldig seyn und

10.)

Keiner in diesen collegio, der nicht der Music zugethan und selbsten vocal- oder instrumentaliter auch in der Kirchen beym Gottesdienst mitmusiciret, aufgenommen und immatriculiret; auch iederzeit stricte darüber gehalten werden.

11.)

Wann einer aus der Fraternität oder von seinen Weib und Kindern verstirbet, sollen die Adjuvanten alle schuldig seyn, bey straffe 2 g. wo Er nicht wichtige und gültige Ehehafften vor Zu wenden hatte, das gleidte zu seinen Ruhe Bettlein zugeben, und in der Kirchen und Gottesacker außer Pest Zeit (die Gott verhüten wolle) mit singen und musiciren beywohnen.

12.)

Soll von Jhnenn alle Vierzehntage in der Kirchen vor Mittage gantz musiciret werden, und alle Adjuvanten beym anfang seyn, bey straffe eines groschens, wo Er nicht wichtige geschäffte vorzuwenden hatt.

13.)

Wo das Exercitium gehalten wird, soll durchaus kein karthen Spiel, Täntze oder dergleichen üppigkeiten an zubringen oder nachzulassen verstattet, sondern bloß mit musiciren, unsern Gott zu Ehren, biß auff bestimbte Zeit zugebracht.

14.)

Auch aus dieser gesellschafft kein Freß- oder Sauffgelak oder anderes verbohtenes conventiculum gemachet noch dasselbe zu Durchziehung anderer leuthe, zu malen der obrigkeit und verabredung unziemblicher Rathschläge bey unnachlässiger gäntzlicher auffhebung derselben und anderer nachdrücklichen Bestraffung derer, so dergleichen überführet, gemißbrauchet werden. Im übrigen sollen die sämbtlichen membra anderer unter Ihnen vorgehender Reden halber außerhalb nichts ausschwatzen, sondern die darwiderhandeln, nach derer Herren Adjuvanten erkäntnis gestraffet werden.

15.)

Dargegen hat der Rath allhier solche zusammenkunfft und Exercitium Musicum, so lange obstehende Leges beobachtet werden, ungehindert treiben zulassen, und biß an die hohe Obrigkeit darbey zu schützen, die Personen aber, so qualificiret sind, und voritzo dieses Collegium Musicum mithalten, heißen:

1. Michel Hetzer	7. Herr Hanß Schwartze
2. Herr Ab. Daniel Francke	8. „ Jacob Kloß
3. „ Gregor Schurzeht	9. „ David Rost
4. „ Martin Friedrich Hänsel	10. „ Samuel Latler jun.
5. „ Bartholomeus Nüremberger	11. „ Johann Beyer
6. „ Christoph Knohr	

Welchen allen und ieden diese verbesserten Leges von wort zu wort publiciret und Ihnen davon eine gleichlautende abschrifft mit unseren Petzschafften und den Stadtzusiegel, so wohl eigenhändigen Nahmens Unterschrifften vollzogen ausgehändiget worden, auf den Rathhause zu Weyda den 9. Jan. 1672.

Johannes Francke Sup. Carol Friedrich Fleck
(L. S.) (L. S.)
(L. S.) Bürgermeister und Rath zu Weyda
Johann Kumbholtz Bürg.
Heinrich Philipp Alberti
George Wagner
Samuel Latler Sen."

Über die weiteren Schicksale der Weidaer Kantorei oder des Collegium musicum, wie die Vereinigung in diesem letzten Aktenstück bezeichnet wird, ist uns nichts bekannt. Es darf aber wohl angenommen werden, daß sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts gleich vielen anderen ihre Existenz durch die kunstfeindliche Richtung des Pietismus einbüßte, nachdem sie zwei Jahrhunderte dem musikalischen, wie auch dem geselligen Leben Weidas zum Segen gereicht hatte.

Die Violin-Skordatur

Von

Andreas Moser, Berlin

Wortgeschichtlich ist der den Gegenstand nachfolgender Untersuchung bildende Begriff scordare der italienischen Kunstsprache aus der Vorsilbe dis = „auseinander" und den Substantiven corda = „Saite", cordatura = „Besaitung" entstanden, bedeutet also die willkürliche Abänderung einer bestehenden Instrumentenstimmung. Am frühesten begegnen wir dieser Erscheinung in der Lautenliteratur, wo auf dem liuto discordato z. B. die A-Saite nach G hinuntergestimmt wurde, entweder um in einem Stück gewisse sonst nicht leicht realisierbare, aber musikalisch erstrebte Akkorde zu ermöglichen, den Tonumfang des Instruments zu erweitern, den Hörer durch unerwartete, nur scheinbar schwierige Effekte zu überraschen oder auch den Spieler selbst durch ungewöhnliche Griff- und Klangverhältnisse anzuregen und zu unterhalten. Gerade die Laute lud ja durch ihre nach Zeiten und Völkerschaften stark wechselnden Stimmungsarten besonders zu solchen Experimenten ein, wozu wohl noch kam, daß sie als im 16. Jahrhundert fast einziges Begleitinstrument zum Sologesang häufiger als andere Tongeräte zu Transpositionen ins Gebiet der musica ficta benutzt wurde, für die[1]) auch auf Großgeigen bereits gewisse Umstimmungen üblich waren. Was die deutschen Lautenisten als Abzug kennen[2]), tritt auf Streichinstrumenten als scordatura in Erscheinung, d. h. die Spannungsveränderung einzelner Saiten oder auch des ganzen Bezuges durch Wirbeldrehung (nicht etwa Verkürzung durch das Aufsetzen eines Kapodasters) auf die vorgeschriebene Dauer eines zumeist kurzen Satzes, mitunter jedoch auch eines ganzen Werkes. Die ältere deutsche Geigenliteratur pflegte diese Prozedur mit „Verstimmung" in unsere Sprache

---

[1]) Nach Ganassi's Regola Rubertina, Venedig 1542.

[2]) Einen sehr hübschen modernen Beleg für den Liuto discordato haben wir in der Ständchenszene von Wagner's „Meistersingern", wo der gestörte Beckmesser auf einer in e a d' g' h' e'' gestimmten Laute plötzlich spielt:



(Die Ziffern bedeuten den Bund.)

Dann schreibt Wagner vor: „Er stimmt die in der Wuth unversehens hinaufgeschraubte D-Saite wieder herunter", und das Orchester begleitet den betreffenden Fermatentakt mit einem glissando-Triller von e über es nach d.

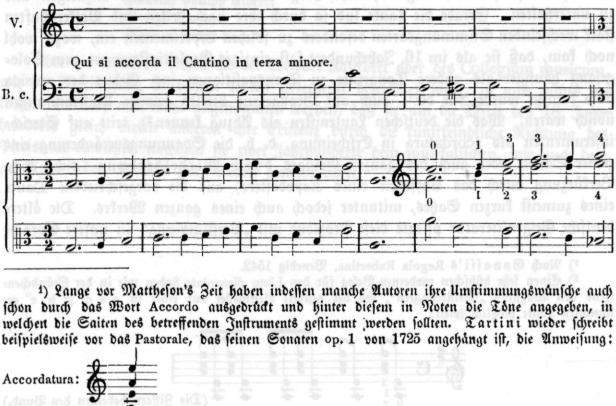
zu übersetzen und redet daher häufig von „verstimmten Partien" und dergleichen; aber bereits Mattheson erhebt Einspruch gegen diese Wortbildung, indem er in seiner „Ehrenpforte" gelegentlich der Lebensbeschreibung Johann Fischer's (S. 64/65) sagt:

„... Von verschiedenen Stimmungen der Geige und der darnach eingerichteten Komposition war er ein besonderer Liebhaber, wie er denn auch sehr oft solche Violin-Sachen, die von der gewöhnlichen Stimmung abweichen, mit Lust hinsetzte. Der gemeine Mann nennet solches eine **Verstimmung** der Geige; aber nicht mit Fug. Es sollte vielmehr eine **Umstimmung** heißen" [1]).

Allem Anschein nach ist Biagio Marini der erste gewesen, der mit seinen 1629 [2]) herausgegebenen „Sonate, Symphoniae, Canzoni ... a 1—6 voci, per ogni sorte d' instrumenti ... opera octava ..." die auf unsere heutige Geige angewandte Skordatur verlangt hat. In der Sonata seconda per il Violino d'inuentione dieses Werkes steht nämlich etwa in der Mitte ihres Verlaufs, da wo die Geige acht Takte Pause hat, die Anweisung:

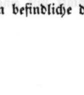
„Qui si accorda il Cantino in terza minore",

zu deutsch: hier wird die E-Saite in die kleine Terz (zum A), also in den Ton c'' gestimmt. Was den Accademico occulto gentilhomo è maestro della musica, wie Marini sich hier auf dem Titelblatt nennt, zur Umstimmung der A-Saite ins zweigestrichene c veranlaßte, wird vor allem die dadurch erzielte leichte Ausführung von kleinen Terzen gewesen sein. Er brauchte zu diesem Zwecke bloß einen beliebigen Finger gleichzeitig auf die beiden höchsten Saiten zu setzen; große Terzen gewann er durch den Aufsatz des nächsten Fingers, wie ich solches durch Ziffern angedeutet habe:



---

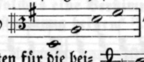
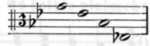
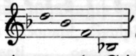
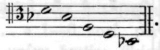
[1]) Lange vor Mattheson's Zeit haben indessen manche Autoren ihre Umstimmungswünsche auch schon durch das Wort Accordo ausgedrückt und hinter diesem in Noten die Töne angegeben, in welchen die Saiten des betreffenden Instruments gestimmt werden sollten. Tartini wieder schreibt beispielsweise vor das Pastorale, das seinen Sonaten op. 1 von 1725 angehängt ist, die Anweisung:

Accordatura: 

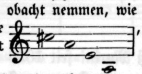
[2]) Die im Basso continuo abgedruckte Widmung ist aber schon „Juli 1626", die in manchen Stimmbüchern befindliche dagegen „Oktober 1626" datiert



In Erwägung des Umstandes, daß Marini seit 1623 beim Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg, Herzog in Bayern usw., angestellt war und uns zur Zeit keine frühere Violinkomposition bekannt ist, in der die Skordatur gefordert wird, liegt die Vermutung nahe, daß der Italiener mit seiner Inventionssonate einer völkischen Besonderheit der deutschen Streichinstrumentisten seine Reverenz hat machen wollen. Diese Besonderheit ist leicht zu verstehen, wenn wir uns klar machen, daß zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien die Großgeigenstimmung in dem aus Quarten und einer Terz gemischten Lautenakkord, in Frankreich dagegen die reine Quartenstimmung konsequent durchgeführt war. Wie wir einerseits aus der Porta musices des Samuel Mareschall (Basel, 1589) ersehen, daß sich zur fraglichen Zeit die beiden Stimmungsprinzipien in Deutschland begegneten, so wissen wir andererseits durch des Michael Praetorius Syntagma musicum (Wolfenbüttel, 1614—1620), daß sie insofern einen jahrzehntelang währenden Kampf mit einander führten, als die deutschen Streicher bald dem einen, bald dem andern Prinzip gehorchen mußten und daher bei gemeinschaftlichem Musizieren häufig zu Umstimmungen ihrer Instrumente genötigt waren. Als natürliche Folge ergab sich, daß, wie man ehedem die Skordatur von der Laute auf die Gambe übertragen hatte, jetzt eine Verpflanzung dieser Prozedur von der Knie- auf die Armgeige vorgenommen wurde, was zu mancherlei überraschenden Klangeffekten, namentlich beim mehrgriffigen Spiel, führte.

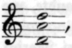
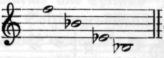
Soweit meine Kenntnisse reichen, ist es der Naumburger Johann **Theile** gewesen, der die Skordatur am folgerichtigsten durchgeführt hat, indem er sie in seinen „weltlichen Arien und Canzonetten" vom Jahre 1667[1]) immer gleichzeitig auf Gamben und Violinen anwandte. In jedem der drei einzeln erschienenen „Zehende" bringt er, offenbar als besondere Steigerung, ein skordiertes Schlußstück mit jeweils verschiedenen Anweisungen; so im ersten Zehend für die erste und zweite Viola da braccio den Akkord , im zweiten Zehend für die gleichen Instrumente den Akkord  und im letzten für die beiden Violinen den Akkord , für die beiden Viole da gamba dagegen: .
Der Baß bleibt immer in normaler Stimmung; nur wird die Unterscheidung gemacht zwischen einem „Basso-Violino" — offenbar ist damit unser Violoncello gemeint — und dem „Violono" (Contrabaß), je nach schwächer oder stärker instrumentierten Stücken.

Am ausführlichsten, freilich auch am umständlichsten hat sich Georg **Arnold** aus Veldsberg in Österreich, seinerzeit Organist zu Bamberg, über das Verfahren beim Skordieren geäußert. Im Vorwort „an den günstigen Leser" zu seinen „Psalmi de Beata Virgine . . a 3. Vocibus & 2. Violinis concertantibus, cum Viola ad libitum. Innsbruck 1662" heißt es nämlich:

„In hiebey gesetzter Vesper wird demselben zu lieb, die Verstimmung der Violin oder Geigen anweisend an die Hand geben, weilen solche obvermeldte Verstimmungen, oder Accord, wie man dergleichen nennen mag, noch wenig in offentlichen Truck verfertiget worden, hab ich mich vnterstanden solches werckstellig zu machen, damit ein oder ander Liebhaber dergleichen Sachen besser begreiffen / vnd die jezuweilen vorfallende Fähler verhütet werden möchten. Als wolle erstlich derselbe in obacht nemmen, wie der Accord oder Verstimmung hiebey gesetzt stehet, als e. gr. die erste Verstimmung im „Dixit Dominus" zu sehen: , die erste Noten im C stehet mit einem Creutz, welches man cis oder das C mit einem Creutz nennet, wolle er solchen Clavem jhme [von] dem Organisten in selbem Thon geben lassen (vnd ist diß die Quint Saiten) selbe in gleichem Thon gantz rain stimmen. Die andern Noten, so in A stehet, vnd wird die Secund genannt, bleibt in dem allgemeinen Thon als A, welcher nur eine Terz von einander gestimbt werden. Die dritte Saiten, so ein Quart von einander (vnd die Terz genannt wird) wird ins E gestimbt, so ein Quart von einander. Die vierte Saiten, so Quart genennt wird, muß in die Quint hinunter gestimbt werden, als ins A. Wann alle dise wol zusammen accordiren, vnd rein gestimbt worden, solle als dann der jenige Musicus, der, wer solches auff der Violin streicht oder geigt, so braucht er die Griff wie sonsten gebräuchig, vnd als wann kein Verstimmung da wäre. Also kan er alle andern Verstimmungen, in welchem Clave sie stehen, der Orgel vnd Instrumenten einstimmen. Welche Regel ich dann nit den Gelehrten vnd Kunst-wolerfahrnen vorschreibe: sondern den Einfältigen zum besten dieses in Teutsch, zumalen nit alle dem Studiren obgelegen, nachrichtsamblichen verfertigen lassen wollen".

Es ist überhaupt merkwürdig, wie oft sich Skordaturen in Vokalkompositionen mit Instrumentalbegleitung vorfinden. Als Belege führe ich nur noch an die „Himmlische Seelen-Lust, gewiesen in verschiedenen anmuthigen neuen Liedern, mit einer Sing-Stimme und etlichen Instrumenten von Johann Fischern, hoch-fürstl. Brandenburg-Onoltzbachischen Hofmusico in die Music gebracht . . . 1686", wo die

[1]) Exemplar auf der Universitätsbibliothek Upsala.

beiden Geigen, welche Ritornelle und Begleitungen unter reichlicher Anwendung von Doppelgriffen ausführen, bei dem Liede „Der Herr, der hat mein Leben" den Akkord , bei dem Gesang „Was mein Gott will, ich bin zufrieden" dagegen  vorgezeichnet haben. Und der Weissensee'er Kantor Gottfried Hungar verlangt in der vierten Nummer seiner „neuen musical. Kirchenlust, bestehend in unterschiedlichen Concerten mit 2. biß 5. Vocal- samt behörigen Instrumental-Stimmen . . . Gotha, 1690" von der ersten und zweiten Violine die Stimmung: .

Ja, G. Ph. Telemann's späterer Schwiegervater Daniel Eberlin, welcher „die Musik betreffend, ein gelehrter Contrapunctist und starcker Geiger war, wovon seine in Nürnberg gestochene Trii zeugen [sie sind nach Walther's Lexikon A° 1675 in folio erschienen, aber verschollen], hat ausgerechnet, daß die Violine 2000. mahl verstimmt werden könne"[1]). Theoretisch, d. h. auf dem Wege der Permutation und Variation, läßt sich freilich eine noch weit größere Anzahl von Umstimmungen errechnen; in der Praxis aber scheitert die überwiegende Mehrzahl der also gewonnenen Kombinationen an der beschränkten Widerstandskraft der Geigendecke, des Baßbalkens und — nicht zuletzt — der Saiten, ganz abgesehen von den ohrenzerreißenden Klängen, die dabei zutage treten würden.

Was nun das Wort inuentione im Titel der Marini'schen Sonate betrifft, so bezieht es sich hier offenbar auf die „Erfindung" u-förmiger Stimmbögen, durch deren Einsetzen metallne Blasinstrumente in jede beliebige Stimmung gebracht werden können[2]). Der wohl älteste bekannte Beleg vom Gebrauch dieser Vorrichtung stammt zwar erst aus einem kursächsischen Mandat vom Jahre 1711, in dem es auf Vortrag des Obertrompeters David Zapffe heißt:

> „Es werden jetzt auch Waldhörner und sogenannte Inventionstrompeten . . . gebraucht";

doch ist anzunehmen, daß derartige Instrumente schon weit früher bekannt waren, sonst hätte Marini das Wort nicht wie etwas Selbstverständliches hingeschrieben und auf die umgestimmte Geige angewandt. Möglich ist aber auch, daß er dabei an gestopfte Trompeten wie in Monteverdi's Orfeo gedacht hat, welche durch das Aufstecken eines dämpfenden Krummbügels aus C-Trompeten in Trombe sordine verwandelt wurden und dann in D standen. Andererseits wieder berichtet M. Praetorius in seinem Syntagma:

> „vor wenigen Jahren hat man sie . . . in der Mensur verlängert, oder aber Krummbügel darauf gestecket, daß sie ihren Baß um einen Ton tiefer in Modum hypojonicum gestimmt".

Daß aber Marini die Bezeichnung inuentione nicht etwa, wie beispielsweise Frescobaldi, im Sinne von Variationen brauchte, geht erstlich aus dem „Paß' e mezzo concertato in otto parti per doi Violini e chitarone ò altro simile istromento" derselben opera ottava hervor, in dem die wirklichen Veränderungen über einem

---

1) Vgl. Telemann's Selbstbiographie in Mattheson's „Ehrenpforte", S. 363.
2) Vgl. Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente.

Basse, der in manchen Variationen schon ganz das Wesen eines Ostinato zur Schau trägt, eben Parti genannt werden; zweitens auch daraus, daß ihm der Ausdruck „Variation“ nicht mehr unbekannt war, er ihn vielmehr überall da anwandte, wo er ihm am Platz zu sein schien: so in der ausdrücklich „Variata per il Violino solo“ überschriebenen dritten Sonate des Buches. Freilich besagt das Variieren bei Marini nichts weiter als die wörtliche Transposition eines Abschnitts in eine verwandte Tonart; in der eben genannten Sonate z. B. die Versetzung des in A moll stehenden Anfangs nach D moll:



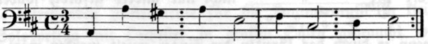
Um nach dieser kleinen Abschweifung wieder auf den eigentlichen Gegenstand unserer Abhandlung zurückzukommen, sei zunächst festgestellt, daß sich im Anschluß an Marini während der folgenden Generationen nicht nur die meisten Geigenvirtuosen eifrig mit der Skordatur beschäftigten, sondern in ihren Kompositionen für Streichinstrumente auch viele namhafte Tonsetzer, die vom Klavier oder von der Orgelbank

herkamen. Allen voran speziell im 17. Jahrhundert unsere Landsleute Erasmus Kindermann, Nikolaus Adam Strungk, Johann Pachelbel[1]) und Johann Heinrich Schmelzer. Die tiefste Verbeugung hat ihr aber doch wohl des letzteren Schüler Heinrich Ignaz Franz Biber bezeugt. Um sich davon ein Bild zu machen, sei erstlich auf die Einleitung verwiesen, die Guido Adler dem Neudruck seiner Sonaten vom Jahre 1681[2]) vorausgeschickt hat, zum zweiten auf das von Erwin Luntz verfaßte Vorwort zu den wahrscheinlich schon einige Jahre früher entstandenen Sonaten „zur Verherrlichung von fünfzehn Mysterien aus dem Leben Marias und Christus"[3]), nicht zum wenigsten jedoch auf ein erst nach dem Tode des Salzburger Meisters publiziertes Werk, das „Harmonia artificioso-ariosa diversi modè accordata et in septem Partes vel Partitas distributa à 3. Instrumentis per Henricum Joh. Franciscum à Bibern, Archi-Episcopi Salisburgensis quondam Dapiferum et Capellae Magistrum . . . Noribergae . . ." betitelt[4]) ist und aus folgenden Suiten besteht:

I. Partia in D: „Sonata (Adagio, Presto, Adagio) — Allamande — Gigue (mit zwei Variationen) — Aria — Sarabande (mit zwei Variationen) — Finale" (mit einem Orgelpunkt auf der Dominante). Für zwei Violinen und Baß; erstere haben den Accordo a e a d vorgezeichnet.

II. Partia in H: „Praeludium — Allamande (mit einer Variation) — Balletto — Aria — Gigue". Die gleiche Besetzung; Accordo der beiden Geigen: h fis h d.

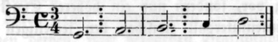
III. Partia in A: „Praeludium — Allamande — Amener — Balletto — Gigue — Ciacona (Canon in unisono)" über dem Ostinato:



Die gleiche Besetzung; Accordo der Violinen: a e a e.

IV. Partia in Es: „Sonata (Adagio, Allegro, Adagio) — Allamande — Trezza — Aria — Canario — Gigue — Pollicinello". Besetzung: Violino mit dem Accordo b es b es und Viola da Braccio mit dem Accordo es b es b.

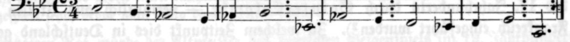
V. Partia in G: „Intrada — Aria — Balletto — Gigue — Passacaglia" über dem Ostinato



Besetzung: zwei Violinen und Baß; erstere mit dem Accordo g d a d.

VI. Partia in D: „Praeludium — Aria (mit dreizehn Variationen) — Finale" für zwei Violinen in normaler Stimmung und Baß.

VII. Partia in C: „Praeludium — Allamande — Sarabande — Gigue — Aria — Trezza — Arietta variata" über dem rundläufigen Baß



Besetzung: zwei sechssaitige Violae d'amore in der Stimmung c g c' es' g' c".

---

[1]) Vgl. den im 2. Heft (Januar 1919) des Archivs erschienenen Aufsatz „Johann Pachelbel als Kammerkomponist" von G. Beckmann.

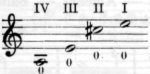
[2]) In den Denkmälern österreichischer Tonkunst, Jahrg. V 2.

[3]) Ebenda, Jahrg. XII 2.

[4]) Exemplar auf der Göttinger Universitätsbibliothek.

Wie aus diesem Verzeichnis und aus der Notierung der sechzehn Stücke des Mysterien-Zyklus hervorgeht, sind von den insgesamt 23 Nummern beider Werke bloß drei in der normalen Stimmung unseres Instrumentes geschrieben: die Sonate, in der Marien die Geburt Christi verkündet wird, die Passacaglia für Violine allein — über dem absteigenden Vierlings-Ostinato g f es d aufgebaut, ist sie aber ein durchaus selbständiges Stück, das mit dem frommen Vorwurf in den vorausgehenden Sonaten nichts mehr zu tun hat — und die 6. Partie der Harmonia, während bei allen übrigen eine durch den jeweils vorgezeichneten Akkord wechselnde Skordatur verlangt wird. Angesichts einer solchen Fülle von Abweichungen, durch die die hergebrachte Quintenstimmung der Violine geradezu verleugnet wird, ist es wohl am Platze, die Angelegenheit von verschiedenen Punkten aus näher zu beleuchten. Die Antwort auf die Frage nach ihrer künstlerischen Berechtigung dürfte sich dann von selbst ergeben.

Die „Umstimmung" eines Streichinstruments kann aus doppelten Gründen gefordert werden: erstlich zwecks Erzielung ungewöhnlicher Klangfarben, zweitens behufs leichterer Ausführung mancher Doppelgriffe und gesteigerter Resonanz derselben in Tonarten, die mit der gewählten Skordatur in mehr oder weniger engen Beziehungen stehen. Stimmt man beispielsweise die vierte und die dritte Saite der Geige um je einen ganzen Ton höher als gewöhnlich, die zweite dagegen auf cis ein, so erklingt beim einfachen Anstreichen der leeren Saiten der A dur-Dreiklang als sogenannter Accord ouvert



nicht nur anders gefärbt, sondern auch weit voller, als wenn er durch das Greifen der Finger erzielt worden wäre. Wenn hingegen Mozart in der Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester (Es dur) die Bratsche einen halben Ton höher einstimmen läßt, damit ihr Part der leichteren Ausführung wegen in D dur gespielt werde, und Paganini in seinem ersten Konzert um des glänzenderen Kolorits willen von der Prinzipalgeige dasselbe fordert, so kann in solchen Fällen nicht wohl von einer Skordatur gesprochen werden, denn es liegt nicht eine Umstimmung vor, sondern nur ein höheres Einstimmen der betreffenden Instrumente: Das Quintenintervall zwischen den jeweiligen Nachbarsaiten bleibt ja bestehen.

Als Ausgangspunkt unserer Erörterung hat zunächst die bedauernde Feststellung zu dienen, daß wir weder über die Beschaffenheit der Saiten für Streichinstrumente, noch über den Klangsinn unserer Vorfahren ausreichend unterrichtet sind. Wir wissen aus dem 1687 zu Paris erschienenen Traité de la Viole von Jean Rousseau[1]) bloß, daß die mit Metalldraht besponnenen Saiten erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Sainte-Colombe — vermutlich aus Italien — in Frankreich eingeführt wurden[2]). Zu welchem Zeitpunkt dies in Deutschland geschah, habe ich trotz der eifrigsten Nachforschungen nicht in Erfahrung bringen können.

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit Jean Jacques Rousseau!

[2]) Vgl. übrigens den von A. Einstein im neunten Sammelband der IMG auf S. 415 mitgeteilten Anhang „Aus den Berichten des römischen Agenten P. Pierucci, betreffend Saitensendungen an den Neuburger Hof", an dem B. Marini von 1623 bis 1644, allerdings mit mehrmaligen Unterbrechungen, gewirkt hat.

Sicher scheint jedoch zu sein, daß auch Biagio Marini sie 1629 noch nicht kannte. Denn seine Anweisung für das in diesem Jahre publizierte „Capriccio per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira", die da lautet:

„Bisogna che le due corde grosse siano vicine",

redet ausdrücklich von zwei benachbarten dicken Saiten; also wird die Violine zu jener Zeit noch nicht mit einer besponnenen G-Saite, sondern mit einer solchen aus schierem Darm bezogen gewesen sein, die dann wohl die Stärke einer A-Saite unseres Violoncells gehabt hat, möglicherweise aber auch noch erheblich dicker gewählt wurde[1]). Praktische Versuche ergeben nun, daß eine derartige Saite weit dumpfer klingt als unsere heutige G-Saite, der gerade vermöge ihres aus Kupfer, Silber, Glocken- oder Kanonenmetall angefertigten Drahtgespinnstes jener stählerne Klang eignet, der den markigen Ausdruck so vieler ausdrücklich für diese Corde komponierter Melodien bestimmt. Es ist aber noch sehr die Frage, ob die Musiker und das Publikum des 17. und 18. Jahrhunderts unsere Ansicht in dieser Beziehung geteilt haben würden. Nicht nur, daß die Klangideale an sich schon in vergangenen Perioden einem ständigen Wechsel unterworfen waren, sie unterliegen auch heute noch mehr oder weniger dem Geschmack jedes einzelnen. Denn wie den Geigern des 18. Jahrhunderts die Violinen von Stainer, Amati und Ruggieri wegen ihres weichen Klanges als die begehrenswertesten erschienen, so denen des neunzehnten die von Stradivarius, Guarnerius oder Bergonzi gebauten um ihrer größeren Tonfülle und Tragfähigkeit willen, wobei außerdem noch in Betracht gezogen werden muß, ob die betreffenden Instrumente für die Kammermusik in kleinen Räumen oder zum Solovortrag mit Orchester in großen Sälen gebraucht werden sollten. Und kann man es nicht noch tagtäglich erleben, daß sich Musiker und Liebhaber darüber streiten, ob dem dunklen Timbre einer Maggini oder Guarneri del Gesù der Vorzug gebühre gegenüber dem strahlenden Glanz einer Stradivari, und umgekehrt? Wenn irgendwo, so gilt in dieser Angelegenheit der trivial gewordene Satz de gustibus non est disputandum!

Die zweite Erfahrung, die man bei diesen Untersuchungen macht, ist die überaus schwere Ansprache der dicken nicht übersponnenen G-Saite. Sie erfordert, um leidlich zu schwingen, einen derben, stark bezogenen Bratschenbogen, wobei sich der Erinnerung unwillkürlich die Ratschläge aufdrängen, die Spohr in seiner Violinschule auf S. 18 erteilt:

„Der Bezug des Bogens besteht aus den Schweifhaaren der weißen Pferde. Läßt man ihn erneuern, so sorge man, daß dazu Haare vom Hengst genommen werden, weil sie stärker, weißer und nicht so fettig, wie die von Stuten sind. . . Neue Haare greifen anfangs nicht gut an und geben einen rauhen pfeifenden Ton. Sie müssen daher erst 3 bis 4 Wochen abgespielt seyn, bevor man Solo damit spielen kann".

Letzteren Rat würde der Altmeister des deutschen Geigenspiels im 19. Jahrhundert wohl kaum erteilt haben, wenn er einen Monat lang täglich mehrere Stunden

---

1) Merkwürdigerweise sagt Seb. de Brossard in seiner handschriftlichen, von der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Méthode de Violon, die um 1710 geschrieben sein mag, daß die D-Saite zuweilen halb mit Silberdraht („demi-filée de l'argent") besponnen sei, die G-Saite jedoch aus einfachem Darm bestehe („la quatrième de simple boyau").

Bach'sche Fugen für die Violine allein oder die Konzerte von Joachim, Brahms und Bruch hätte üben und spielen müssen. Denn nach Ablauf dieses Termins ist heutzutage ein Bogen in der Regel zwar „abgespielt", aber in dem Sinne, daß er von den hundert Haaren, die Spohr für einen normalen Bezug fordert, zum mindesten die Hälfte eingebüßt hat und deshalb stracks erneuert werden muß. Bei der Violinliteratur allerdings, die der Kasseler Meister zeitlebens pflegte, hätte auch ein heutiger Bezug erheblich länger im Gebrauch bleiben können. Man sieht: verschiedene Zeiten, verschiedene Anforderungen!

Die Experimente mit der G-Saite aus schierem Darm ergeben aber noch einen weiteren Übelstand, der gewiß auch unsern Vorfahren nicht entgangen sein wird; ja ich halte dafür, daß gerade er es gewesen ist, der sie in der akustischen Erkenntnis, daß für die Tonhöhe das Gewicht und die Dicke einer Saite identische Faktoren sind, zur Einführung der besponnenen Corden bestimmt hat. Wie es einen an den normalen Bezug seines Instrumentes gewöhnten Geiger schon befremdlich anmutet, wenn er sich unvermutet gezwungen sieht, auf einer E-Saite aus Stahldraht zu spielen, weil er dabei nichts unter den Fingern zu haben vermeint, umso unangenehmer wird es für ihn sein, statt der üblichen G-Saite, die etwa die Stärke einer A-Saite besitzt, plötzlich auf einem Darm-G hantieren zu müssen, das von Rechts wegen nahezu doppelt so dick zu sein hätte wie die gewöhnliche D-Saite. Den greifenden Fingern wird bei so weit von einander abweichenden Stärkeverhältnissen eine Arbeit zugemutet, die nicht nur einer physischen Kraftverschwendung gleichkommt, sondern auch ihre Beweglichkeit beeinträchtigt[1]). Rechnet man noch die erschwerte Ansprache der dicken Saiten durch den Bogen hinzu, so wirken diese vereinigten Mißstände der Entfaltung eines virtuosen Spiels geradezu entgegen; und dieser Erfahrung vor allem werden wir es wohl zu verdanken haben, daß die besponnenen Saiten seit rund zweihundert Jahren das Feld siegreich behaupten.

Was nun den Klangsinn anlangt, so stehe ich nicht an zu behaupten, daß unsere geigenden Urahnen an denselben weit geringere Ansprüche stellten als die Gegenwart. Und nichts vermag meine Behauptung besser zu stützen als eben die von ihnen mit besonderer Vorliebe gepflegte Skordatur, die zwar in Biber ihren Höhepunkt erreichen, aber, wie wir gleich sehen werden, selbst im 19. Jahrhundert noch einige Verehrer finden sollte. Man mache sich nur folgendes klar: Jede, auch die bestgebaute und -erhaltene Violine kann ihre Tonqualitäten erst dann voll und ganz entfalten und in allen Regionen leicht ansprechen, wenn sie zweckdienlich montiert ist, d. h. wenn Steg und Stimme richtig gewählt sind und am rechten Orte stehen; vor allem aber, wenn die Stärke des Saitenbezuges der Eigenart des betreffenden Instrumentes entspricht, die, wie schon das Wort „Eigenart" besagt, fortwährend wechselt. Was jeder erfahrene Fachmann ohnehin weiß, hat Spohr in seiner Violinschule (S. 9—15) in einer auch für den Laien verständlichen und

[1]) So sagt Quantz, freilich auch noch aus einem andern Grund in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" auf S. 337: „Auf der Geige spieleten sie [die Deutschen des. 17. Jahrhunderts] mehr harmonisch als melodisch. Sie setzeten viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmt werden mußten. Die Seyten wurden nämlich, nach Anzeige des Componisten, anstatt der Quinten, in Secunden, Terzen oder Quarten gestimmet; um die Accorde desto leichter zu haben: welches aber bei den Passagien eine nicht geringe Schwierigkeit verursachte".

überzeugenden Weise dargelegt, daß nämlich all diese Forderungen nicht an feste Regeln gebunden sind, sondern sich erst aus Versuchen ergeben, die Spieler und Geigenmacher in gegenseitigem Verständnis vorzunehmen haben.

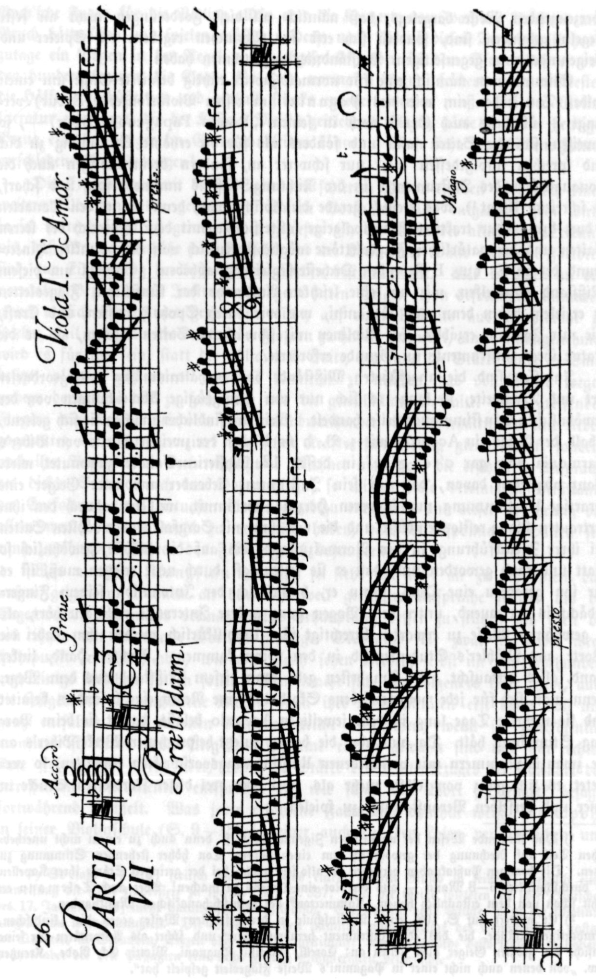
Stimmt man nämlich eine für normale Zwecke richtig besaitete Geige um einen halben Ton höher ein, wie dies Paganini im ersten Violinkonzert (Es dur) verlangt — übrigens auch Ernst noch in seinem „Rondo Papageno" (B dur) —, so erweisen sich die Saiten samt und sonders als für die erhöhte Stimmung zu dick und sprechen infolgedessen nicht nur schwerer an, sondern beeinträchtigen auch die Tonqualitäten des Instrumentes in der Richtung, daß es nunmehr spitz und scharf, ja schreiend klingt [1]), was freilich gerade die Absicht war; denn die in den Tonarten D dur, bzw. A dur traktierte Prinzipalgeige sollte sich ja mit dem Gebrauch der leeren Saiten und der natürlichen Flageolettöne möglichst deutlich von dem dunklen Hintergrund der in Es bzw. B stehenden Orchesterbegleitung abheben. Sowohl um diesem Mißstand abzuhelfen, wie um eine leichtere Ansprache der künstlichen Flageoletten zu erzielen, haben denn auch Paganini, wie wir durch Spohr [2]) wissen, und Ernst, wie mir Joachim erzählte, ihre Violinen mit schwächeren Saiten bezogen, als es die Natur ihrer Instrumente im Grunde erforderte.

Indessen sind die angeführten Mißstände von verhältnismäßig untergeordneter Art und Tragweite, so lange es sich nur um geringfügige Abweichungen von der gewöhnlichen Einstimmungsweise handelt. Weit empfindlicher machen sie sich geltend, sobald der Geige ein Accordo wie z. B. h fis h d in der zweiten Partie von Biber's Harmonia oder gar c′ e′ g′ c″ in dessen 12. Mysterien-Sonate zugemutet wird. Ganz abgesehen davon, daß ein sein Instrument liebender moderner Geiger eine derartige Umstimmung nur schweren Herzens vornimmt, weil es dadurch den ihm vertrauten Klang restlos einbüßt und die von ihm mit Sorgfalt ausgewählten Saiten bei ihrer Zurückführung in den Normalzustand, bis auf die höchste, gewöhnlich so matt und taub geworden sind, daß er sie schleunigst durch neue ersetzen muß, ist es für ihn geradezu eine Qual, wenn er, hinsichtlich der Intonation seinem Fingergedächtnis vertrauend, unter dem Bogen ganz andere Intervalle erklingen hört, als er gewohnter Weise zu erwarten berechtigt ist. Unwillkürlich werden ihm dabei die Worte aus Mühler's Studentenlied in den Sinn kommen: „Rechter Hand, linker Hand, alles vertauscht. . ." Am besten geht man diesem Mißstand aus dem Wege, wenn man sich für jede vorgeschriebene Skordatur eine Nebengeige besonders besaitet und sie mehrere Tage lang in dem jeweiligen Accordo beläßt, damit sie beim Vortrag Stimmung hält. Da nun aber die beiden zuletzt besprochenen Werke Biber's an die zwanzig Nummern mit verschiedenen Umstimmungsvorschriften enthalten, so verbietet es sich ganz von selbst, mehr als zwei oder drei dieser skordierten Stücke in einer und derselben Veranstaltung zu spielen.

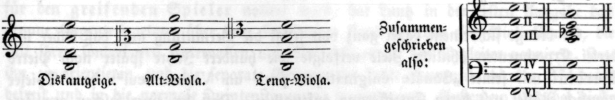
---

[1]) Das lärmende Wesen der ungarischen Zigeunermusik ist denn auch zu einem nicht unerheblichen Teil auf Rechnung der gewöhnlich um einen halben Ton höher stehenden Stimmung zu setzen. Die braunen Pußtaknaben verstehen es also sehr wohl, bei der geringen Stärke ihrer Kapellen — durchschnittlich 6—8 Mann — aus der Not eine Tugend zu machen! Aber auch Telemann erzählt schon von dem erstaunlich hohen „Kammerton" der polnisch-hanakischen Musikbanden.

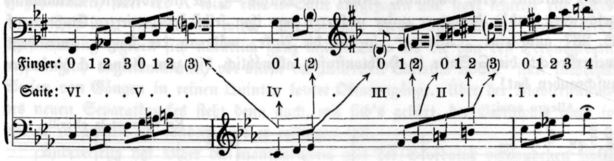
[2]) Er wettert auf S. 108 seiner Violinschule in der heftigsten Weise gegen die „kindischen, fremdartigen Klänge, die das edle Instrument herabwürdigen" und führt als Autoritäten für seine Ansicht die größten Geiger aller Zeiten an: Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer usw. „von denen auch nicht einer in Paganini's Weise Flageolett gespielt hat".


Partia VII.
Viola d'Amor
Præludium
Accord
Grave
presto
Adagio

Freilich, Zeit und Geduld für derlei Dinge scheint Biber die Hülle und Fülle gehabt zu haben. Man braucht sich daraufhin nur die für zwei Viole d'amore gesetzte Partie seiner Harmonia anzusehen, die von ihm offenbar zuerst in regulärer Notierung komponiert ward, bevor er sie auf die beiden skordierten Instrumente übertrug. Welche Mühe diese Transposition verursacht haben mag, veranschaulicht die Nachbildung einer Seite der 1. Viola d'amour-Stimme, die hier eingeschaltet ist. Beim Anstreichen aller leeren Saiten dieser Liebesbratschen erklingt, wie vorgezeichnet, der sechsstimmige C moll-Dreiklang; notiert sind seine Töne jedoch, als ob der Spieler auf einer sechssaitigen, in lauter reinen Quinten gestimmten Geige zu greifen hätte, oder, anders ausgedrückt, als ob er ein Instrument hantierte, das in sich eine Sopran-, eine Alt- und eine Tenorvioline vereinte, wie solches im nachstehenden Notenbild angedeutet ist:



Die absolute Klanghöhe der Töne wird durch die vorgezeichneten Schlüssel fixiert, wobei zu beachten ist, daß die unmittelbar **hinter** den Claves stehenden Versetzungszeichen dem Auge nur als Anhalt dienen sollen, um die B- und Fis-Linien in dem manchmal bis zu 12 Zeilen aufweisenden Notensystem sogleich zu erkennen, denn das untere fis wird nirgends gegriffen und das obere B stets durch ein ♯ = ♮ aufgelöst. Ebenso sind die Akzidentien innerhalb des Textes rein tabulaturmäßig angebracht, je nachdem ein halber oder ein ganzer Ton zu greifen ist. Die aufsteigende melodische C moll-Tonleiter würde demnach folgendermaßen zu notieren und zu greifen sein:



Also klingt die erste Zeile der Abbildung:





Es drängt sich einem dabei ganz von selbst die Vermutung auf, daß Biber mit derlei Experimenten ähnliche Ziele verfolgte wie hundert Jahre später noch Pietro Nardini mit seiner „Sonate énigmatique pour un Violon seul“: dem Spieler nämlich Rätsel mit deren Entzifferung aufzugeben. Daß bei einer solchen gewissermaßen als Sport betriebenen Pflege von Absonderlichkeiten die Verwirklichung künstlerischer Absichten, wenn überhaupt, so doch nur ganz nebenher in Betracht kam, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Bis zu welchen Ungereimtheiten sich jedoch die auf die Spitze getriebene Liebhaberei für die Skordatur versteigen kann, lehrt uns mit zwingender Beweiskraft ein Blick in die Violinschule (L'Art du Violon) von Pierre Baillot. Nachdem der Verfasser dieser Méthode in der bei Schott erschienenen deutsch-französischen Ausgabe von S. 224 ab neben einem sehr dankenswerten Verzeichnis von „Manières diverses d'accorder le Violon“ und einer sachlichen Gegenüberstellung ihrer Vor- und Nachteile noch ein dutzend Stücke von berühmten Geigern des 18. und 19. Jahrhunderts mitgeteilt hat, — Tartini, Barbella, Nardini, Lotti, Paganini, Bériot und Mazas —, die in skordierter Stimmung geschrieben sind[1]), bringt er unter mehreren von ihm selbst komponierten Etuden auf S. 237 auch eine „Cadence“, in der die Linke, während der Bogen unentwegt weiterstreicht, die G-Saite in Halbtonstufen allmählich bis zum kleinen d hinunterzuschrauben hat!



[1]) Auch Johann Gottlob Immanuel Breitkopf führt in seinen Katalogen von 1762 und 1767 noch einige Kammermusikstücke von Koenig, Friedel und Hagen unter Beteiligung eines Violino discordato an.



Die Konfusion, in die auch ein geübter Partituren- und Schlüsselleser zuweilen gerät, wenn er sich in skordierten Stücken den Zusammenklang des bezifferten Basses mit der stets nach Griffen, **nicht** nach Klängen notierten Violinstimme vergegenwärtigen will, ist dem Herausgeber der Biber'schen Mysterien-Sonaten in den österreichischen Denkmälern anscheinend zunächst nicht zum Bewußtsein gekommen. Statt nämlich den über der ausgesetzten Cembalostimme befindlichen Violinpart so zu bringen, wie er **klingt**, und die Geigenstimme so zu belassen wie sie von Biber für den **greifenden Spieler** notiert ward, hat Luntz in der ersten Ausgabe das genaue Gegenteil getan: über dem Klavierpart stand bei ihm eine Violinstimme, die mit ihren sonderbaren Intervallen und Vorzeichnungen den Begleiter verwirrte, statt ihn zu orientieren, und die separate Geigenpartie hatte Nawratil von der Skordatur befreit und in die normale Quintenstimmung transponiert. Außerdem sind bei dieser „Spielbarmachung" Übertragungsfehler passiert, die einen Neudruck speziell der elften Sonate nötig machten, weil die Herausgeber[1]), die Skordaturanweisung nicht verstanden hatten. Biber verlangt nämlich durch das Notenbild



(I, III, II, IV)

daß die erste und zweite, die dritte und vierte Saite in je einem Oktavenintervall zu einander stehen; oder anders ausgedrückt: Die E-Saite ist um einen Ton tiefer einzustimmen, statt des A wird eine D-Saite aufgezogen und statt letzterer ein dickes A, welches in g eingestimmt wird. Die G-Saite bleibt unverändert. Aus **dieser** Umstimmung ergeben sich natürlich ganz andere Töne als die von den Herausgebern ursprünglich angenommenen, vor allem im „Surrexit Christus hodie" statt mehrerer Serien von Gängen in reinen Quinten lauter Oktavengänge. Über der Klavierstimme des neuen Separatdruckes steht denn auch, wie sich's gehört, der Violinpart nicht so wie er zu greifen ist, sondern wie er erklingen soll.

Andererseits hat Biber die mannigfachen mit der Skordatur verbundenen Übelstände nicht nur gekannt, sondern alsbald auch auf deren Einschränkung hingesteuert. Ein Wesentliches zu dieser Erkenntnis werden die Intonationsschwierigkeiten beigetragen haben, die sich aus dem fortwährenden Umstimmen der Instrumente ergeben und bei scharfhörigen Musikern schließlich zu der für alle Zeiten gültigen Losung führten: „Rein gestimmt ist halb gespielt!" 1681 gab er nämlich jene bereits erwähnten acht „Sonatae, Violino solo" heraus, von denen nur noch die vierte den für den Verlauf der ganzen Sonate geltenden Accordo a e a d vorgezeichnet hat, während bei der

[1]) Wie schon Max **Schneider** in der Zeitschrift der IMG (VIII, 471) nachwies.

sechsten erst in deren Mitte innerhalb einer Pause von zwei Takten bloß die E-Saite um einen Ton heruntergedreht werden muß. Diese Solosonaten, zugleich die einzigen aus Biber's Feder, die noch zu seinen Lebzeiten gestochen wurden[1]), sind es hauptsächlich gewesen, die den Ruhm des Salzburger Meisters begründeten und seinen Namen in alle Lande getragen haben. Er stellt sich mit ihnen auch in geigerischen Dingen den beiden Norddeutschen Johann Jakob Walther und Paul von Westhoff, die er als Tonsetzer ohnehin um ein bedeutendes überragt, als ein Bahnbrecher erster Ordnung ebenbürtig zur Seite; in Angelegenheiten des Bogens vielleicht noch mehr, als in den Verrichtungen der linken Hand auf dem Griffbrett.

Bliebe zum Schluß nur noch die Erörterung der Frage übrig, ob eine Wiederkehr oder Erneuerung der Skordatur, die zwar an und für sich in Biber's Schaffen ihre Blütezeit erlebte, aber schon mit dem Erscheinen seines geigerischen Hauptwerks von 1681 ein erhebliches Abflauen in betreff des Umfanges ihrer Anwendung erkennen läßt, ein für die Kompositionspraxis unserer Tage erstrebenswertes Ziel wäre. Zieht man alle dabei ins Gewicht fallenden Momente nochmals in gebührende Erwägung — namentlich auch die in Baillot's Art du Violon abgedruckte Gegenüberstellung der Vor- und Nachteile gewisser Umstimmungen —, so kann die Antwort nur in verneinendem Sinne ausfallen; schon deshalb, weil selbst der unter den günstigsten Umständen einzuheimsende Gewinn mit viel zu schweren Opfern erkauft sein würde. Des ungeahnten Aufschwungs nicht zu vergessen, den die Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert auch ohne Beihilfe der Skordatur genommen hat, was, man mag sich sonst zu ihr stellen, wie man will, sicherlich als ein nicht zu unterschätzendes Moment für ihre Entbehrlichkeit gelten darf. Denn Einzelerscheinungen, wie beispielsweise in der Ouvertüre zum „Wasserträger" von Cherubini das Herabstimmen der E-Saite des Kontrabasses auf C, in Wagner's „Rheingold", sowie in „Tristan und Isolde" auf Es, im 3. Satz von Brahms' „Deutschem Requiem" auf D, im Andante cantabile von Schumann's Klavierquartett das Herabstimmen der C-Saite des Violoncells auf B und in der Danse macabre von Saint-Saëns die von der Solovioline geforderte Einstimmung der Quinte in Es, können das Gesamtbild nicht wesentlich verändern.

Wieder ein anderes ist hingegen die Frage, wie sich der ausübende Künstler bei einer etwaigen öffentlichen Aufführung von Stücken zu verhalten habe, die von vornherein auf die Skordatur eingestellt sind, und zwar wie speziell der Biber'sche Mysterien-Zyklus auf eine von Sonate zu Sonate fortwährend wechselnde. Da muß es eine Ehrenpflicht des Vortragenden sein, die auf die Umstimmung des Instrumentes gerichteten Anweisungen des Komponisten ebenso gewissenhaft zu respektieren, wie seine Wünsche hinsichtlich der Dynamik, der Stricharten und all jener Faktoren, die den Ausdruck beeinflussen. Die Erfüllung dieser Vorschriften ist eine unerläßliche Bedingung, wenn anders die betreffenden Kompositionen die von ihrem Autor beabsichtigte Wirkung hervorbringen sollen; und an ihnen darf selbst dann nicht gerüttelt werden, wenn, wie dies bei Biber unzweifelhaft der Fall ist, mit der Skordatur ein hart an Mißbrauch grenzender Kult getrieben wird. Aus diesem Grunde ist auch

1) Ein prachtvolles, mit dem Bilde des Autors geschmücktes Exemplar im Besitz der preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

die „Bearbeitung" der 6. Sonate Biber's vom Jahre 1681 nicht gut zu heißen, mit der Ferdinand David den ersten Teil seiner „Hohen Schule des Violinspiels" eröffnet. Denn abgesehen davon, daß sie sich — zumal in der Passacaglia und in der Gavotte — unerlaubt weit vom Original entfernt, hat sie auch die bereits einmal erwähnte Vorschrift des Autors, im Verlauf des Hauptsatzes während einer Pause die E-Saite auf d" hinunterzuschrauben, außer Acht gelassen, transponiert vielmehr die betreffenden Griffe einfach in die übliche Stimmung der Quinte. Ein Meister vom Range Biber's, der in seiner Doppeleigenschaft als Tonsetzer und Virtuose einen der wichtigsten Marksteine in der Geschichte des Violinspiels darstellt, hat aber ein begründetes Anrecht, nicht nur in Umarbeitungen gekannt zu sein, sondern in seiner eigenen Sprache zu uns zu reden.

Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643

Von

Elisabeth A. Krückeberg, Berlin-Wilmersdorf

Die freie Reichsstadt Nürnberg stellt für das musikalische Leben Deutschlands im 16. und 17. Jahrhundert einen der bedeutendsten Brennpunkte dar. Schon allein die große Anzahl höchst bedeutender Künstler, die sie um jene Zeit in ihren Mauern beherbergte und die uns neuerdings durch die deutschen und bayrischen Denkmäler wieder näher gerückt sind, spricht für ihre musikalische Bedeutung. Zudem brachte es die wichtige Rolle, die Nürnberg damals im politischen Leben spielte, mit sich, daß es auch an äußeren Gelegenheiten zu besonderen musikalischen Ereignissen nicht fehlte. So existiert von den prachtvollen Aufführungen, die bei Anwesenheit des schwedischen Feldmarschalls Karl Gustav im Jahre 1649 während des berühmten Schauessens geboten wurden[1]), bekanntlich eine ins einzelne gehende Beschreibung, welche T. Norlind[2]) mitgeteilt hat. Daß es aber durchaus nicht immer eines äußeren Anlasses für die Musizierlust der Nürnberger bedurfte, beweist eine merkwürdige Veranstaltung, die im Jahre 1643 stattfand. Der als geistlicher Dichter und Redner berühmte Johann Michael Dilherr, damals Professor, von 1646 an Prediger in Nürnberg, rief am 28. Mai seine Mitbürger zu einer Feier besonderer Art in den Saal des sogen. Burkhard'schen Hauses. Im Anschluß an eine gelehrte lateinische Rede „über den Anfang, Fortgang, Änderungen, Brauch und Mißbrauch der edlen Musica" wurde hier die Entwicklung der Musik, so wie sie dem damaligen unhistorischen Zeitalter vorschwebte, an der Hand von praktischen Beispielen dargestellt. Die musikalische Leitung war dem Organisten an St. Lorenz, Sigismund Gottlieb Staden, anvertraut. Bei dem Ruhm der beiden Hauptbeteiligten und der Neuartigkeit des Unternehmens konnte es nicht fehlen, daß eine gewaltige Menge von Zuhörern in dem Burkhardssaal zusammenströmte. Eine nähere Veranlassung scheint nicht vorgelegen zu haben, wenigstens ist

---

[1]) Ein interessanter Kupferstich mit der Darstellung des Festsaals befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett. In den Ecken des länglichen Raumes sieht man hohe Tribünen, auf denen die vier Chöre ihren Platz haben, und zwar links vorn die Geigen- und Lauteninstrumente, nach der Tiefe zu die beiden Bläserchöre und rechts vorn, etwas nach der Mitte der Seitenwand hin, der weithin sichtbare Orgelchor mit den Sängern und dem an der Brüstung stehenden Dirigenten, in der linken Hand das Notenheft, in der rechten den geschwungenen Taktstock. Die Unterschrift des Bildes (das übrigens auch mehrfach reproduziert ist) lautet: „Aigentliche abbildung deß Fried- und Freuden-Mahls, welches der Durchleuchtigste Hochgeborne Fürst und Herr, Herr Carol Gustav Pfaltzgrav bey Rhein ꝛc. nach abhandlung der Praeliminar tractaten, in deß Heiligen Reichs Statt Nürnberg auff dem Rahthaus Saal den 25 September, Anno 1649 gehalten ... Nürnberg bey Jeremia Dumlern." Rechts in der Ecke ist der Stecher verzeichnet: „Wolffg. Kilian sculpsit."

[2]) Sammelbände der JMG VII, S. 111 ff.; vgl. auch M. Seiffert, Denkmäler bayr. Tonkunst VI¹, S. IX f.

sie nirgends erwähnt. Doch bemerkt der unten mitgeteilte Bericht ausdrücklich, daß Dilherr sich „auf Verordnung E. Hochweisen Raths zu Nürnberg“ zu dem Musikfest entschloß. Vielleicht hat allein die Musikliebe der Nürnberger und ihrer Stadtväter den Anstoß gegeben.

Der Musikgeschichte ist diese Veranstaltung nicht unbekannt; schon Winterfeld[1]) erwähnt sie, und auch in den Denkmälerbänden, die sich mit Nürnberger Meistern beschäftigen, finden sich diesbezügliche Notizen. Doch kennt man bisher nicht viel mehr als die Tatsache des Festes. Durch einen Zufall kam mir kürzlich eine eingehende Beschreibung desselben zu Händen, die namentlich für die kulturgeschichtliche Seite der musikhistorischen Forschung nicht ohne Interesse ist.

Im Jahre 1687 übergab ein Oldenburgischer Geistlicher ein frommes Erbauungsbuch dem Druck, dessen vollständiger Titel lautet:

„Geistliche Gedancken / gerichtet / I. Auf die Anpreisung der öffentlich-allgemeinen und „besonderen CATECHISMUS-Lehre / II. Auf die Fürtrefligkeit und Beschaffenheit der christ-„lichen GESÄNGE und KIRCHEN-Music / zum Dienste GOTTES und dessen KIRCHEN / in „Einfalt entworffen / von / Marco Steffens / P. und Prediger in der grossen Kirchen / bey „der Oldenburgischen Gemeinde. / OLDENBURG / gedruckt bei Johan-Erich Zimmern / 1687“[2]).

Der zweite Teil dieses Buches ist ein begeistertes Lob auf die Kirchenmusik mit gelegentlichen Klagen über den Verfall des Gemeindegesanges infolge des Aufkommens des „alamodischen“ Stils, in der damals üblichen Weise mit zahllosen gelehrten Zitaten gespickt und im übrigen ohne Wert. Da, wo Steffens auf die Instrumentalmusik zu sprechen kommt, bemerkt er einmal nebenbei:

„... Ich weiß mich wohl zu erinnern / gelesen zu haben von der herrlichen Music in Nürnberg / deren ausführliche Erzählung ich bis zu den Anmerkungen verspare.“

Diese Beschreibung befindet sich nun am Schlusse des Werkes auf S. 119—126; ich lasse sie in vollständigem Wortlaut folgen:

„Es hat annô 1644. der berühmte D. Dillherr seeliger / durch Verordnung E. Hochweisen Raths zu Nürnberg und des berühmten Sigism. Theophili Staden Ausarbeitung / viele musicalische instrumenta und mit denselben eine überaus preißwürdige Music angestellet / bey welcher nachfolgende Absätze beobachtet worden:

(1.) Wurde / so viel in dieser Ohnvollkommenheit müglich / angezeigt / wie die H. Engel GOtt / ehe die Menschen erschaffen wurden / gelobet. Job. 38. Worzu 3. Discantisten, deren einer Ebreisch / der ander Lateinisch / der dritte Teutsch aus dem Esaia cap. VI. V, 3. gesungen / gebraucht worden.

(2.) Wurde angezeigt / wie Gott nach Erschaffung der Menschen / den Adam und die Even selbst eingesegnet / und ihr hochzeitlich Ehren-Fest angestellet / wobey die H. Engel ihre

---

[1]) Der evangelische Kirchengesang II S. 377 und 451. — Winterfeld stützt sich auf zwei lokale Quellen, von denen die frühste das Theatrum Virorum eruditione Clarorum des Nürnberger Arztes Paulus Freher (Noribergae, Impensis Johannis Hofmanni, M. DC. LXXXVIII.) ist. Freher gibt auf S. 683 ff. eine ausführliche Biographie Dilherrs, in der es u. a. heißt: „... 28. Maji A. 1643. Orationem habuit publicam de ortu, progressu, usu, & abusu Musicae, quâ finitâ, Sigismundus Theophilus Stadius, Musicus insignis & Organoedus ad S. Sebaldum variis instrumentis Musicis, Israëlitis olim & Ethnicis, nostro quin etiam aevo usualibus, adjunctâ quoque Musicâ vocali, Musicam exhibuit singularem ex Psalmo 150.“ — Das zweite Werk, G. A. Will's Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon 1775, habe ich nicht selbst einsehen können. Winterfeld's Bericht, daß dort von einer von S. G. Staden verfaßten Abhandlung mit obigem Titel die Rede sei, beruht aber offenbar auf einem Irrtum. Dilherrs „Oratio“ scheint nur handschriftlich vorhanden gewesen zu sein, denn in Freher's ausführlichem Verzeichnis seiner Druckwerke ist sie nicht erwähnt.

[2]) Das Werk befindet sich auf der Berliner Bibliothek (Es 18324, 12°).

Frôligkeit / mit einer annehmlichen Music, heraus brechen lassen / und wurd aus dem ersten Buch Mos. Non est bonum &c. Es ist nicht gut / daß der Mensch allein sey / mit lauter hohen Stimmen / als 2. Discant. 1. Alt. 2. Violin di Gamba. 1 Alt. Viol. samt einer Mantora musicirt.

(3.) Wurd nach des Menschen Fall eine rauhe Music ohne Stimmen mit Pfeiffen und Geigen fürgestellet / welche Jubal môchte erfunden haben / Gen. IV.

(4.) Wurde angezeigt / wie GOtt selbst / bey der Reise der Kinder Jsrael aus Egypten / zwo silberne Trompeten zu machen und zu gebrauchen / befohlen / da den erstlich zwo Trompeten und Clarin / darnach eine auff Art eines Ruffs geblasen wurde.

(5.) Wurde vorgestellt die Music, so bey Verrichtung der Opffer und des jüdischen GOttes-Diensts / gebraucht worden / durch 6. Tenoristen und 2. Bassisten, welche den CXI. Psalm à 4. voc. auf falsabordon-Art mit vorhergehenden intoniren sungen: Die Instrumenta waren / ein Psalter / Theorba, ein Instrument nebenst 2 Arbachordien, mit Harffen / Posaunen und Cymbalen.

(6.) Wurd angedeutet / wie David des melancholischen Kônigs Sauls ohnruhigen Geist gestillet / und sunge ein einiger Knabe in eine Harffe den text Exod. XV, 2, 3, 7, 11, 16: der HErr ist meine Stärcke.

(7.) Wurde erwiesen / wie bey den Ebreern nach dem accent, wie nach unsern Noten / gesungen worden. Das Lied war der Ebreische 117. Psalm, Hallelu-Jah.

Darauff wurde nach einander / damahls gewôhnliche Sing-Art / durch 5. so genandte Meister Singer eingeführet / da einer vor / die andern zu gleich auf ihre Weise / und auch wie die Bergknappen nachsungen. Dancket dem HErrn / Psalm. 136.

(8.) Wurde das sonderbahre Zunehmen der Music angezeigt durch ein Lied è Cant. II, 10: Stehe auff / meine Freundin / ab 8. voc. 2. Cant. 1. Alt. 2. Ten. 1. Bass. 2. Instrument. mit Harffen und Posaunen.

(9.) Wurde der Jüden Trauer-Music aus Matth. IX, 23. mit allerley alten ohngewôhnlichen düstern instrumenten, eingeführet.

(10.) Kam der Griechen oder Heyden Music, dadurch Alex. M. zu Vollziehung seiner tapfferen Kriegs-Tahten angefrischt worden; der text war *κατάβαλε αὐτοὺς ῥομφαίᾳ*, das ist / wirff sie nieder mit den Schwerd. Worzu gebrauchet worden allerley martialische instrumenta, als Trompeten und Heerpaucken / Drommel / Feld-Zwergpfeiffen 2c. Die musicalische aber waren 3. Fagott, ein Qvart Fagott und 2. Bombarden, neben 2. Tenoren und einem Bass, so zuletzt sungen Victoria, Victoria!

(11.) Folgte die repraesentatio der Music im N. T. und fieng / wie im A. T. / abermahl an mit Discantisten, die an statt der H. Engel sungen das Gloria in Excelsis Deo.

(12.) Wurde der alte Choral eingeführt unter dem lateinischen Text: Laudate Pueri Ps. 113. sambt dem Responsorio Sancta Trinitas.

(13.) Wurde angezeigt / wie nach dem es eine lange Zeit allein bey dem Choral verblieben / ohngefähr vor 200. Jahren die figural Music wieder herfür gebracht / und hernach von Orlando di Lasso ziemlich verbessert worden: Aus welchen ein Mottet ohne Orgel, mit blasenden instrumenten, Tristis est anima mea usqve ad mortem, Matth. 26. gesungen wurde.

(14.) Wurde gezeigt / wie / als der Choral anfangs nur auff lateinische Text gerichtet gewesen / man hernach auch denselben in teutschen Liedern gebraucht / und wurd gesungen: Komm H. Geist / HErre GOTT!

(15.) Kam es auf die Music jetziger Zeit / welche Johann Leo Haßler in Teutschland / nach den zween Welschen Orlando und Johann Gabriele, ferner aber Gregorius Zichinger (sic)[1]), Christ. Erbach / und Joh. Staden treulich fortgesetzet / und wurde ein Jubilate 8. voc. aus Gabriele musicirt. Nach welcher ist sie noch hôher gestiegen / also / daß sie von der alten Music weit unterschieden / und gleichsahm auf eine oratorische Weiß die affecten, so viel müglich / zu moviren, angegeben worden. Solche darzustellen / wurden folgende Stück gesungen / Psalm. 133: Ecce qvàm bonum &c. Siehe wie fein und lieblich ists / daß Brüder einträchtig bey einander wohnen / und das teutsche Lied / Gehab dich wohl du schnôde Welt

---

[1]) Gemeint ist offenbar der Augsburger Organist G. Aichinger.

à 5. voc. Denen beyden Gesängen folgte eine instrumental Music, erstlich mit Matoren, Lauten / Violen, eine frantzösische Lauten-Music, und dan lauter Violen di Gamba, darnach das neuerfundene Nürnbergische Geigenwerck Herr Joh. Seiden seel. [1]).

(16.) Wurde dieser / zum Gebrauch des GOttes-Diensts und Erweckung des Lobes GOTTES angesehenen / Music entgegen gesetzt / die weltliche irregular Music, und wurden gehört die Leiern / Sackpfeiffen / Citharn / Castaneten / Flaschaleten [2]) / Triangel / Schalmeyen / Hackbreter / Strohfiedeln / Krumhörner / Maul-Trummel / Octav Geigen Sellen / drey Schallmeyen / und eine Sackpfeiffe zusammen.

(17.) Folgt: die jetzund übliche Traur-Music, darin: Erbarm dich mein / O HErre GOtt / gesungen wurde.

(18.) Wurde angedeutet / wie bey der letzten Zukunfft des HErrn zum Gericht / der Richter / durch die Posaune des Ertz-Engels / die Todten werde aufferwecken lassen / 1. Thess. IV. Der text war: Stehet auf ihr Todten. ab 8. und 2. Bässen und 2. Tenoren vocaliter und 2. qvart und 2. gemein Posaunen Instrument.

(19.) Folgte eine repraesentirung der englischen Music mit dem text: Heilig / Heilig / Heilig / Apoc. IV, 8. und mit dem Gesang der 24. Eltesten: HErr / du bist würdig ꝛc. beygestimmet.

(20.) Wurde den Gottlosen zum Abscheu und Schrecken / wie auch der recht gesetzten harmonie zum dissonans fürgestellet / das erbärmliche Zeter-Geschrey der Verdamten mit kläglichen Ach und Weh.

(21.) Wurde dieser actus musicus mit dem text des 150. Psalms / nach allen seinen einverleibten / wie auch mehr andern instrumenten, geendet / cum Ripieno à 40. voc.

Worauff noch nach einer kurtzen Erinnerung von den sonderbahren Geheimnissen / so in der sympathia musica verborgen liegen / und nach gethaner Abdanckung / so wohl mit Gesang / als allen bey der Hand gewesenen musicalischen instrumenten, folgender Vers musicirt worden: Musica nostra vale! Coelestis Musica salve!

Man darf an diesen frühen Vorläufer unserer „historischen Konzerte" natürlich nicht den Maßstab der Jetztzeit anlegen, und das Wort „historisch" ist auf denselben überhaupt nur bedingt anzuwenden. Die fromme Fantasie jener Zeit legte den Hauptwert auf die biblische Epoche, und das Programm umfaßt infolgedessen den sehr respektablen Abschnitt von der Zeit vor der Erschaffung des Menschen bis zum jüngsten Gericht. Die wenigen musikalischen Nachrichten der Heiligen Schrift werden dabei durchaus nicht etwa historisch getreu, sondern ganz in moderner Weise illustriert. Ebensowenig hatte man damals von dem Wesen der griechischen Musik, deren Hauptmerkmal doch die Einstimmigkeit ist, eine Vorstellung; das Mittelalter wird fast ganz übergangen, und von dem Neuen Testament geht es sofort zu den Meistersingerweisen und Bergreihen des 15. und 16. Jahrhunderts über [3]). Daß erst „vor 200 Jahren", also um die Mitte des 15. Jahrhunderts, „die figural-Music wieder herfür gebracht" sei, zeigt wenigstens, daß der Aufschwung derselben in der niederländischen Schule nicht vergessen war, wenn er auch schon erheblich früher einsetzte und die Figuralmusik an sich viel weiter zurück zu datieren ist. Die neueste Zeit ist durch die Gabrieli'sche Richtung und die Anfänge der Konzertmusik richtig charakterisiert.

[1]) Es handelt sich um den sogen. Bogenflügel (auch Geigenclavizymbel genannt), den der Nürnberger Hans Hayden oder Haiden (der Name Seiden beruht wohl nur auf einem Druckfehler) „aus großer Hochachtung vor die Musique, die er mehr zur Ergötzlichkeit als dem Beruff nach triebe" (vgl. Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen .. Künstlern, Nürnberg 1730, p. 212), gegen 1610 erstmalig erfunden hatte. Eine genaue Beschreibung veröffentlichte er selbst noch kurz vor seinem Tode (gest. 1613) unter dem Titel „Musicale Instrumentum reformatum". Ausführlich berichtet über ihn M. Praetorius im II. Teil des Syntagma. [2]) Flaschalet = Flageolett.

[3]) Der betreffende Abschnitt ist offenbar nach Nr. 12 einzuschieben.

Die Rudolstädter Hofkapelle unter Lyra und Joh. Graf

Von

Bernhard Engelke, Magdeburg

Nach dem Tode Ph. H. Erlebach's hatte der Rudolstädter Hof einen gewissen Konrad Heinrich Lyra zum Kapelldirektor angenommen, einen Mann, der, wie es scheint, nicht allzuviel in seiner Kunst leistete. Auch der Konzertmeister Joh. Heinr. Werlich hatte gehofft, die Stellung zu erhalten, und so kam es bald zu ernstlichen Reibereien zwischen den Rivalen. Am 26. Januar 1717 mußten beide zum Verhör auf der „Geheimden Raths-Stube" erscheinen, weil sie sich „sowohl an den großen Gott schwerlich versündiget, die hiesige Hoff-Ordnung, deren sie sich ieder zeit gemäß bezeigen sollen, schändlich übertreten und als Burgfriedensbrecher sich erzeiget hatten". Serenissimus ließ sie noch einmal glimpflich davonkommen, Lyra mußte 60 Thaler, Werlich 20 Thaler Buße zahlen. Beide mußten sich die Hand zur Versöhnung reichen, und die Sache wurde damit aus der Welt geschafft. Die Feindschaft aber blieb. Im Okt. 1719 bittet Werlich den von ihm auf Bestellung des Hofes gelieferten Jahrgang „in keine anderen Hände kommen zu lassen". Wie es scheint, waren die Direktion der Kapelle und des Collegium musicum getrennt, Werlich hatte deshalb ebenfalls den Titel Kapelldirektor erhalten.

„Gedenken aber Dieselben mich . . . nicht zu qualificiren und das freye directorium über Dero Capelle nicht zu zu stellen, so bitte dargegen unterthänigst, meinen itzt habenden caracteur wieder abzunehmen und mit anderen Diensten mich zu belegen, damit ich andern Musicis nicht ferner Gelegenheit geben möchte, über das hiesich bestellte Collegium verdrüßlich zu resoniren, und damit ich außer Schuld seyn möge, wann öffentliche Schriften davon anmerkung thun solten. So haben auch Ew. Hochfürstl. zween Directores bey Dero Capellen nicht nötig, finden Sie nun, daß sie mit den andren Ehre ein legen können, so will ich im geringsten nicht hinderlich seyn, daß ich mich aber ferner mit ihm soll vergleichen lassen, und seinetwegen Noth und Verdruß leiden, solches wird mir kein Gerechtsames billigen, und ich müßte selbst ein Unterdrücker der freyen Künste mit heißen. Ew. Hochfürstl. geruhen anbey gnädigst zu erwegen, wie hoch die freye Kunst der Music seit wenig Jahren gestiegen, und urtheile daraus, ob bey einem Collegio an alle Höfe durch die ganze Welt ein Director zu finden, der so wie der / von welchen ich nicht mehr sagen will / beschaffen. Ew. Hochfürst. Durchlaucht habe darnach unterthänigst bitten wollen, um Ihres eigenen Besten willen, solche confusion von Dero Colleg: Musc: gnädigst ab zu stellen, anders bin ich nicht ferner vermögend, dasjenige unterthänigst zu bezeugen, was ich durch Gottes Gnade erlernet es thun ia Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Recht und der Billigkeit deswegen nicht die geringste Gewalt an, sintemal ich seit 25 Jahren bei Dero Hochfürst. hohe Gnade durch mancherley Dienste verdienet, wie nicht weniger mich Derer auch

meritiret gemacht, dahingegen andererseits ohne Anstoß des rechts und der wahrheit solches nicht kan behauptet werden, ich habe unter 25 jährige Dienste nur 6 Jahr geringe Besoldung erhalten dahingegen ein anderer vor seine Dienste eine beständige gage gezogen . . ."

In einem zweiten Aktenstücke bittet Werlich nochmals um Erhöhung seines Gehaltes —

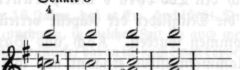
„auf die ich so lange mit Schmerzen gehoffet und welche mir von Dero höchst seeligsten Herrn Vater Hochfürstl. Durchl. Sancte versprochen, wie Ew. Hochfürstl. Durchl. ohnfehlbar wird bekandt sein."

Ob sein Gesuch Erfolg hatte, ist sehr zu bezweifeln; die Zeiten waren schlecht. Aus einem Schreiben vom 8. Febr. 1720 geht hervor, daß Friedrich Anton die Summe für die Weihnachtspräsente, die ursprünglich 1000 Thaler betrug, erst auf 800, dann auf 600 vermindert hatte. Aus dem gleichen Schreiben geht hervor, daß Lyra seine Buße immer noch nicht bezahlt hatte und die Kammer die 60 Thaler, „da solches dem Conzert Meister vorlängst geschehen", am Gehalt abzog.

„Es hat aber gedachter Capell Director damit nicht zufrieden seyn wollen und ohnerachtet Er verschiedentlich erinnert worden, seine Besoldung abzufordern, hat er doch solches nicht thun wollen, wenn ihm derer obgedachter Strafe halber einiger Abzug gemachet wurde, und solche nunmehro auf 575 Thlr. 6 gg 4 ₰ aufwachsen lassen."

Werlich starb Anfang der zwanziger Jahre, an seine Stelle trat Johann Graf. Dieser war (nach Walther's Angaben) im Nürnbergischen geboren, hatte die Komposition wie die Technik mehrerer Instrumente bei verschiedenen Lehrmeistern erlernt und auch am Teutschen Hause in Nürnberg seine erste Stellung erhalten. Vielleicht ist er verwandt mit einem Notarius Caes. Publ. Joh. Leonh. Graf, der (nach Zedler) „bey dem Land Almosen Amte in Nürnberg Gegenschreiber" war, sich in der Mathematik hervortat und am 30. Sept. 1729. dort starb. Von Nürnberg aus ging er als „Instructeur und Hoboisten Meister" zu dem Löffelholzschen Regimente, das diesen Namen seit 1707 trug. Der Befehlshaber, der Generalfeldmarschallieutenant Georg Wilh. Löffelholz, war die wichtige Stütze des Kaisers im Kriege gegen die Ungarn und Türken, einer der hervorragendsten Feldherrn aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, der leider schon am 10. Okt. 1719 als Festungskommandant von Ofen starb, welche Stellung er seit 1717 bekleidete. Da Graf nun schon 1718 wieder in Kurmainzischen und Hochfürstl. Bambergischen Diensten stand, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß er die Schlachten des Jahres 1710 miterlebt hat. Die Verhältnisse brachten es auch mit sich, daß er (wie Walther versichert), sich zweimal in Wien aufhalten konnte. Vielleicht hat er sich hier als Violinist hören lassen, denn die als Op. 1 in Mainz gedruckten 6 Sonaten für Violine und bezifferten Baß zeigen sein Können auf staunenswerter Höhe. Doppelgriffe bis zur Oktave, ja Undezime sind nichts Seltenes, z. B.

Sonate 3



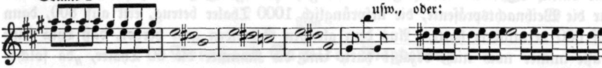
Mit Geschick werden die Stricharten vermengt:

Sonate 1



die Lagen werden mit souveräner Überlegenheit behandelt, ein höchst charakteristischer Fingersatz ist den schwierigen Stellen beigegeben, wodurch das Werk für die Geschichte der Geigentechnik noch besonders wertvoll wird. Sein technischer Spürsinn führt ihn auf allerhand harmonische Finessen:

Sonate 4



aber in den langsamen Sätzen bricht überall verheißungsvoll ein tiefinnerliches, warmes Empfinden durch; das schöne Fismoll-Siciliano der 4. Sonate zeigt seine an Telemann's beste Sätze gemahnende, wehmütige Grazie.

Wo und wie der Fürst Friedrich Anton Graf's Bekanntschaft machte, ob auf Reisen (wie später Ignaz Schwachhofer) oder in Rudolstadt selbst, entzieht sich meiner Kenntnis, jedenfalls rückte Graf in des alten Werlich's Stelle ein und war bald der Liebling des Hofes. Schon 1723, ein Jahr nach seinem Eintritt in die Hofkapelle, widmete er dem Fürsten und seiner Gemahlin Sophie Friderike sein Op. II, wiederum 6 Violinsonaten, die eine ganz andere Faktur zeigen als die des ersten Heftes. Virtuoser Kleinkram fehlt fast gänzlich, die Technik ordnet sich der gefühlvollen Melodik durchaus unter, und ich stehe nicht an, diese 6 Sonaten den schönen Sonatinen Telemann's (Ms. der Leipziger Stadtbibliothek) ebenbürtig an die Seite zu setzen. Ein feiner melodischer Sinn offenbart sich in diesen kurzen Sätzen; nicht selten bildet Graf ungerade Perioden und bringt durch dieses Kunstmittel ganz aparte Wirkungen hervor. Das stimmungsvolle, schlichte Largo der ersten, der chromatisch klagende Einleitungssatz der zweiten, dem ein trotziges Allegro, ein an Händel gemahnendes Siciliano und ein kräftiges Schlußallegro im $^3/_4$ Takt folgen, die frische Adur-Gigue der dritten und die pathetische Edur-Sonate sind Perlen der zeitgenössischen Literatur.

Nach dem Dekret vom 28. Aug. 1739 (Bestallung Graf's als Nachfolger Lyra's und Spezifikation der Kapellgehälter) erhielt Lyra 125 Thlr. 20 gg und 4 ₰ aus der Kammer und 52 Thlr. Kostgeld vom Hofe. Als Graf in seine Stellung aufrückte, erhielt er die 52 Thlr. Kostgeld noch zu seiner alten Besoldung (175 Thlr.) hinzu, ein Beweis, wie sehr man ihn zu schätzen wußte. Außer ihm dienten unter Lyra noch der Kammerdiener Preunel (175 Thlr.), der Advokat Weidner (96 Thlr.), die Kammerlakaien Koch und Bayer (je 92 Thlr. 36 gr.) und der Musikus Steinert (45 Thlr. 12 ggr. Kostgeld vom Hofe), so daß der Aufwand für die Kapelle insgesamt 856 Thlr. 14 ggr. 4 ₰ betrug. Durch den Tod Lyra's und Preunel's wurden die beiden Besoldungen frei und unter die Mitglieder der Kapelle verteilt, wobei auch verschiedene Titularerhöhungen vorgenommen wurden. Koch und Bayer wurden zu Kammerdienern, Steinert zum Kammermusikus ernannt und außerdem ein Musikus Jena, der Lakai Valentin und der junge Göring in die Kapelle aufgenommen. Bei

dieser Gehaltsänderung schnitt die Kammer gut ab, indem 2 Thlr. 8 ggr. 4 ₰ übrig blieben. Natürlich fehlen auch die Empfehlungen von anderer Seite nicht. So wird von privater Seite (Name unleserlich) am 19. Juli 1732 ein Kammer-Bedienter Johann Christoph Billeben empfohlen, der sich „allenthalben in specie bey der Music vergnüglich aufgeführet", und welcher dann im Januar 1733 als Kammermusikus und Kopist bei der Kanzlei mit 80 Thlr. angestellt wird. 1733 oder Anfang 1734 wurde auch ein Joh. Carl Starke als Hofmusikus angenommen, ihm war „von des abgegangenen Altisten Kiesewetter's Besoldung 64 Thlr. und 4 Klaftern Floßholz zum Salario gnädigst bewilliget, dabey auch demselben zugleich Hoffnung gemachet worden, bey künfftig mehr aufgehender Besoldung ihme seinen Gehalt biß auf 100 Thlr. höher aber nicht, zu vermehren". Nun war durch des Hoforgan. Vetter[1]) Tod dessen Besoldung, die aus den Erträgen des Hofgotteskastens genommen wurde, vakant, Starke bat deshalb am 15. Oktober 1734 um Erhöhung seines Gehalts, ob mit Erfolg, wissen wir nicht. Von Interesse sind einige Schriftstücke Graf's:

„Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster regierender Landes-Fürst
und Herr.

Die zuverlässige Nachricht von der bey Ew. Hochfürstl. Durchlaucht Fürstl. Hof-Capelle vorseyender Veränderung, da nehmlich durch die dem Canzlist Billeben gnädigst conferirte Stadt-Organisten Stelle ein Platz bey der erstern Violin vacant wird, veranlaßt mich zu gegenwärtiger unterthänigsten Bittschrift. Es ist bey aufführung eines Concerts hauptsächlich erforderlich, daß der, so die concert Violin spielet, sich auf den, der bey der erstern Violin stehet, vollkommen verlaßen kan, welche Beyhülfe in der Person des Musici Steinert, wenn ich ein Concert aufführe, mir zu statten kömmt; Solche aber demselben, wenn er entweder vor sich, oder bey einer mir zustoßenden Unpäßlichkeit auf meine Anweisung die Musique dirigiret, und dergleichen Concert spielen will, dadurch abgehet, wenn nicht an des Canzelist Billebens statt ein anderer Violinist, auf den man sich verlassen kan, angenommen wird. Und da ich solchen Umständen nach nicht zweifele, es werden Ew. Hochfürstl. Durchl. diesen Platz mit einem tüchtigen Subjecto wieder besetzen lassen; als würde mir auf solchen Fall eine gantz besondere hohe Landesfürstl. Gnade wiederfahren, wenn Ew. Hochfürstl. Durchl. auf meinen ältesten auf der Universität zu Jena sich befindenden Sohn gnädigste Absicht zu nehmen geruhen wolten. Ich versichere in Unterthänigkeit, daß er dazu geschickt ist, auch sich mit der Billebischen wenigen Besoldung, so er als Musicus aus der Hochfürstl. Kammer bekommen, begnügen lassen wird, zumahl wenn er die Hochfürstl. hohe Gnade haben solte, daß er zugleich in einem hohen Collegio zur Feder-Arbeit mit angewiesen werden möchte, bis er etwan bey Gelegenheit zu mehrerer Verrichtung mit untergeschoben und solche gestalt sein appointement in etwas verbessert werden könne. Ich aber, der ich durch eine gnädigst gewierige Resolution zugleich mit consoliret, und erfreuet werde, will solche Hochfürstl. Gnade in beständig-devotesten Andenken behalten, ia biß in Tod verbleiben.

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Rudolstadt
d. 8. Febr. 1738.

unterthänigster Knecht
Johann Graf."

Ein anderes Gesuch bezieht sich auf die Nachfolge Lyra's:

„Es sind nun an die 16 Jahre, daß es Ew. Hochfürstl. Durchl. gnädigst gefällig gewesen, zu Dero Diensten mich anzunehmen, in welcher Zeit ich auch meine Obliegenheit, sowohl durch willige Composition derer Kirchenstücke, davon ich noch einen doppelten Jahr-Gange unter Händen

[1]) Andreas Nicolaus Vetter, von dem Eitner einige Choralvorspiele nachweist.

habe, als auch bey denen ordentlichen und außerordentlichen Tafel-Musiquen nach allen Kräften und Vermögen ein Genügen zuthun mir angelegen seyn laßen. Erinnere mich darneben auch dererjenigen besonderen Gnade-Bezeugungen, welche Ew. Hochfürstl. Durchlaucht diese 16. Jahr über mich von Zeit zu Zeit angedeyhen laßen, und bitte GOTT täglich, daß er es Ew. Hochfürstl. Durchl. tausendfach vergelten möge.

Gleichwie aber Ew. Hochfürstl. Durchlaucht Gnaden-Brunn unerschöpflich ist, und aus solchen vor diejenigen, die Erquickung nöthig haben, noch mancherley Gnaden-Tropfen hervorquellen, und ich dann nach meinen gnädigst bekannten Leibes- und oeconomischen Umständen mit dem Psalmisten von Tag zu Tage nach frischen Gnaden-Waßer vor mich und die, die mir der Herr gegeben hat, zu schreyen mich äußerstens bedränget sehe; Also nahe ich mich bey Gelegenheit der nunmehrigen Capell-Directors-Vacanz abermahlens zu Ew. Hochfürstl. Durchl. Fürsten-Throne, und bitte in tiefster Niedrigkeit, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. mir nicht nur die Stelle eines Capell-Meisters zu conferiren, sondern auch in gnädigster Absicht auf meine höchst dürfftig- und kümmerlichen Umstände dasjenige Kostgeld, welches der verstorbene Herr Capell-Director bey seinem Leben zu geniesen gehabt, zu meinen bisherigen Gehalt noch angedeyhen zu lassen, in Hochfürstl. Gnaden geruhen wollen. Ew. Hochfürstl. Durchl. erhören mich, Dero armen und getreuen Knecht in dieser Noth, der ich's mit Gebeth und Dancksagung erkennen und biß ins Grab verharren werde.

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Rudolstadt d. 11. Septemb. 1738.

unterthänigster gehorsamster Johann Graf."

Außer den erheblichen Geldkosten verursachte die Kapelle dem Fürsten auch viel Ärger. Einmal ist es die leidige Rangordnung, die Thomas Köster, dem Pagenhofmeister, der nebenbei zu Kapelldiensten herangezogen wurde, ein Bittgesuch auspreßte (19. Oktober 1731). Er hatte das Recht, vor den Livreebediensteten, zu denen auch die Pagen gehörten, zur Kirche zu gehen. Als er am Gründonnerstage gewohntermaßen den Kirchgang antreten wollte, wurde ihm dieses Recht plötzlich verweigert: „wodurch ich in meiner Andacht gestöhret, und aus Beysorge mehrere bei diesem Heil. Actu wegen der eitelen Nangordnung zu disjustieren, und in der heil. Andacht zu hindern, bin ich aus vielen andern Ursachen gar davon geblieben".

Zugleich wirft dieses Schriftstück ein grelles Schlaglicht auf die bedrängten sozialen Verhältnisse der Musiker:

„Wenn ich von den 100 Thl. jährlich über 35 Thl. nur vor Quartier, Holz und Licht wieder ausgeben muß, über 16 Thl. mich in reinlicher Wäsche und Kleidung zu erhalten, das übrige muß hernach erstlich in die Mund Portion eingetheilet werden, welche dann am Ende klein genug heraus kömmt."

Zwei andere Mißvergnügte sind Johann Friedrich Steiner und der Hofadvokat Weidner. Der erste war als Lakai in die Dienste des Hofes genommen, hatte dann auf Kosten des Fürsten in Rudolstadt und bei Pfeiffer in Bayreuth die Komposition erlernt, war 1737, nach zweijähriger Abwesenheit, zurückgekehrt und beanspruchte jetzt die Stelle eines Kammermusikus mit Vorrang vor den Kammer-Lakaien. Der Minister von Beulwitz befürwortet am 10. Februar 1737 sein Gesuch sehr warm, er schlägt vor, ihn hinter den Kammermusikern Weidner, Köster, Bachmann und Billeben und nach dem Kammerfourier zu plazieren und ihm die Starke'sche Besoldung, im Ganzen 133 fl. 16 ggr., auszusetzen und „gegen Entrichtung des Zehenden und Accisa noch 4 Scheffel frey zu breuen", hinzuzufügen. Erst nach dem Tode Lyra's scheint ihm dies Gesuch in vollem Umfange gewährt zu sein. 1739 bat er noch ein-

mal und bezeigte sich dem Kammerpräsidenten Wurmb, der ihn „sondieren" sollte, so hochmütig, daß dieser einen erbitterten Bericht an den Hof sandte und bat, im Interesse der Gerechtigkeit die beiden seit 1706 bei der Hofkapelle beschäftigten Kammerlakeien vor Steiner zu Kammermusicis zu befördern.

Der andere, der Hofadvokat Weidner, schlägt ebenfalls dem Hofe gegenüber einen wenig submissen Ton an:

„Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Fürst und Herr

Ew. Hochfürstl. Durchl. werden gnädigst zu erinnern geruhen, weß maßen auf Ew. Hochfürstl. Durchl. Speciel gnädigsten Befehl meine obwohl geringe, deñoch mit Göttl. Hülfe angefangene Studia einige Jahre bey Seite zu legen mich höchstgenöthiget gesehen und mit Verfertigung des dem Allerhöchsten zum Lobe gereichenden Jahr-Ganges fast gantzer 4 Jahr zugebracht. Wañ dañ wegen derselben Arbeit nicht viel Worte machen, sondern mit gutem Gewissen behaupte, daß manche Woche 3 Nächte kein Schlaf in meine Augen kommen, wie solches, falls es nöthig, mit Zeügen zu erhärten fähig seyn könnte; auch wegen genöthigter Hintansetzung meiner Studien, und dabei höchst tringenden allzuscharfen Anzweiflung sowohl des Ingenii, als auch des Iudicii, mir dadurch ein solcher unersetzlicher und unwiederbringlicher Schade zugewachsen, daß ich wieder denselben in integrum mich restituieren zu lassen, nicht das geringste Mittel auszudencken, viel weniger einen Weg auszufinden weiß. Dahero wieder die Pflicht gegen Gott, welcher einen Arbeiter seines Lohnes wert geachtet; wieder die unterthänigste Pflicht gegen Ew. Hochfürstl. Durchl. selbst, anerwogen Denenselben gar wohl bekant, wozu die Kirchen-Gelder des Hochfürstl. Hoff-Gottes-Kastens sonsten angewendet werden, und daß ratione meiner wenigen Besoldung dieselbe nicht einmal eines Hoff-Trompeters gleichgesetzet gewesen; noch vielmehr hatte wieder die Pflicht gegen mir selbst zu handeln, wieder mein Gewißen, bessere Wissenschaft und Wohlbewußt, wann ich dieses alles Ew. Hochfürstl. Durchl. unterthänigst und mit trifftigen Gründen nicht solte fürzustellen mir die Freyheit nehmen. Ich will zwar kein Argument a donatione Regis Angliae erga Suum Compositorem auf meine wenige Person applicieren, und tausend Louis d'or vor ein Stück fordern: sondern, weil ich der empfangenen vielen Wohlthaten mich sehr offt, ja fast alle Augenblick erinnere, auch vor das größte Laster halte, einen undanckbaren Menschen auf dieser Welt fürzustellen, und notam ingratae mentis auf sich zu laden, Ew. Hochfürstl. Durchl. hohem Judicio anheim zu stellen, ob meine zwar geringe Arbeit eines Mahlers seiner Arbeit gleich zuhalten sey? immaßen nicht nur privatim, sondern auch publice und vor aller Welt werde mit Grunde der Wahrheit behaupten können, daß zur Verfertigung einer Musicalischen Arbeit, wañ anders etwas werthzuschätzendes an derselben soll gefunden werden, ein weit mehreres gehöre, als zu einer Mahlers seinen Bildnißen, ja! mit gutem Gewißen kann ich melden, daß ein Musicus wöchentlich nicht so viel Stücke zu verfertigen fähig, als ein Mahler. Bey so bewandten Umständen habe Ew. Hochfürstl. Durchlaucht vor einigen Jahren Supplicando dieses fürzustellen mich genöthiget gesehen, und mir diejenige Gnade, welche Herr Kiesewetter würdig geachtet worden, unterthänigst auszubitten die Freyheit genommen: allein weilen nicht nur keine Resolution deßwegen erhalten köñen, nochvielweniger alles Nachfragens ungeachtet, jemand Anderes davon wissen will; als sind meine muthmaßlichen Gedanken dahin gefallen, und aus allen Umständen diesen Schluß fassen müßen, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. vielleicht die Specification derer von meiner geringen Person verfertigten Stücke verlangen, welche den hieher zu setzen meiner unterthänigsten Pflicht gemäß erachte, selbige aber sind folgende:

1. Neunzehn Fest-Tags-Stücke

2. Drey und fünffzig Sontags-Stücke, welches die geringe Arbeit, so auf Ew. Hochfürstl. Durchlaucht Speciel gnädigsten Befehl verfertiget, die Geburths-Tags-Stücke ausgenommen, und will im übrigen weiter nichts schreiben, als daß ratione aliarum circumstantiarum imprimis ratione pretii, welches Ew. Hochfürstl. Durchl. hohem Judicio lediglich anheim stelle, ob aus den oben angeführten Ursachen eines Musici des Mahlers Arbeit übertreffen möge oder

nicht, und ob nicht mit beßerem Gewißen ein Musicus wie ein Mahler vor ein groses Stück 50 Thlr. und vor ein geringes 5 Thlr. verdiene oder nicht?

Solte im übrigen diese geringe Vorstellung ohne Effect seyn, und ich dadurch zu keiner würklichen Zahlung meines mit Gott und gutem Gewißen verdienten Lohnes gelangen kōnen, so befinde ich mich genöthiget, eventualiter hiermit solemnissime und in optima juris forma wieder alle fernere Auszahlung derer Kirchen-Gelder bei dem Hochfürstl. Hoff-Gottes-Kasten, weil selbige sonsten zur Bezahlung derer Kirchen Musicalien angewendet worden, bis nach ausgemachter Sache zu protestieren und contra opposita mir alia quaevis juris competentia zu reservieren, auch desuper nobilissimum judicis officium, pro juris et justitiae largissima administratione humillime zu imploriren, der unterthänigst zuversichtlichen Hoffnung lebend, Ew. Hochfürstl. Durchl. werden meine unterthänigste Vorstellung und demüthigstes Petitum nach dero aller Welt bekanten Großmuth gnädigst zu pardoniren und mir eine gnädigste Resolution zu ertheilen geruhen, für welche große Gnade die Zeit meines Lebens verharre

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Rudolstadt unterthänigster Knecht

den 17. September 1737. Johann Heinrich Weidner

Adv. ord."

Daß der Fürst diesen gewiß nicht unberechtigten Wünschen nach Möglichkeit nachzukommen suchte, zeigt ein zweites Schriftstück aus dem Jahre 1739:

„Durchlauchtigster Fürst

Gnädigster Fürst und Herr!

Die Hochfürstl. Hohe Gnade, welcher besonders würdig geachtet worden, erwecket in mir das unterthänigst zuversichtliche Vertrauen, daß ich mich erfreche, Ew. Hochfürstl. Durchl. unterthänigst zu ersuchen, und demüthigst zu bitten, mich mit derjenigen Stelle, welche der seelige Herr Capell-Director Lyra verwaltet, zu begnädigen. Mein unterthänigstes Petitum zwecket lediglich dahin, vor diejenige Hochfürstl. Hohe Gnade, welcher besonders würdig geachtet worden, und davor noch itzo unterthänigsten Dank abzustatten mich erkühne, in der That zu zeigen, wie ich verharre

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Rudolstadt unterthänigster

d. 15. October Johann Heinrich Weidner

Advocat. Ord."

Es zeugt für das gesunde Selbstvertrauen des Mannes, daß er neben Graf sich um die Nachfolge Lyra's bewerben konnte. Was ihm von Lyra's Ämtern zuteil wurde, war das Hofkantorat, dessen Besoldung sein Gehalt auf 148 Thlr. 18 gg. emporschnellen ließ und das er bis zu seinem Tode im Jahre 1741 innehatte.

Das herzliche Verhältnis Graf's zu seinem Herrn zeigt so recht ein Brief vom 13. Oktober 1739:

„Wenn ich auf meine Umstände zurücke sehe, und zugleich in Erwegung ziehe, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. nicht nur ausnehmende Gedult bey allen mir zugestoßenen beschwehrlichen Niederlagen vorwalten laßen, sondern auch auf verschiedene unterthänigst eingereichte Bittschriften Gnade mit Gnade gehauffet, ja letztens mich und die Meinigen gar besonders zu consoliren und zu erfreuen gnädigst geruhet, so kan dieses alles bey einem redlich — und rechtschaffenen Gemüthe nicht anders als nebst der erforderlichen Treue und Dienstbegierde einen devotesten Dank und ein inbrünstiges Gebeth zu Gott um tausendfältige wieder vergeltung erwecken. Und wie ich mich hierunter haubtsächlich gerühret befinde, und aus solchem Trieb Ew. Hochfürstl. Durchl. vor alle und iede, besonders aber Dero letztere mir angediehene hohe landesfürstl. Gnadenbezeigungen ein Danckopfer in tiefster Demuth und Niedrigkeit hierdurch darbringe und werde ich

auch nicht müde werden, vor Dero geheiligte person und der Erhaltung Dero Fürstl. Haußes so Tags als Nachts nicht nur mein Gebeth zu Gott abzuschicken, sondern auch die Meinigen unter Erinnerung deßen was Ew. Hochfürstl. Durchl. an uns gethan dazu aufzumuntern, der ich biß an mein Ende in tiefster Submission verharre

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Rudolstadt d. 13. Okt. 1739. unterthänigster Diener Johann Graf."

Da mit des vielbeschäftigten Lyra's Tode auch die Tenoristenstelle vakant geworden war, so bewarb sich um sie ein kränklicher, jammervoll besoldeter Schulmeister aus Oberweißbach, Johann Heinrich Curth; auch ein „armer alter Mägdlein Schulmeister" Johann Just Horn aus Rudolstadt sucht in einem ergreifenden Schreiben die Stelle für seinen in Jena studierenden, jetzt mittellosen Sohn zu bekommen. Allein man wählte Anton Christoph Jena, der nach einem Gesuch vom 10. April 1739 mit seinem Probesingen „einige gnädigste Zufriedenheit und Approbation" gefunden hatte.

Am 2. Dezember 1740 bittet ein Landeskind, der Student Johann Michael Heinsius aus Neustadt bei Dresden, um eine Anstellung als Altist:

„wie ich vor ohngefehr Drey Viertel Jahren die hohe Gnade gehabt, vor Hochfürstl. Tafel mit unterschiedenen Musicalischen pièces aufzuwarten, darauf auch vom Herrn Obristen von Wurm versichert worden, die Ew. Hochfürstl. Durchl. gnädigst resolviret, mich als Altisten bey Deroselben Capell-Music und darneben in einer Expedition zu employiren".

Am 17. Dezember meldet er sich noch einmal für den Platz, der durch Billeben's Tod frei geworden war.

Das nächste Jahr 1741 brachte nicht weniger als 4 Vakanzen:

„1) die Bassisten-Stelle, 2) das Hof Cantorat, 3) die Tenoristen Stelle, 4) die Altisten Stelle"[1]).

Die Bassistenstelle erhielt Johann Heinrich Sorge, der nach einem Schriftstück vom 28. Juli 1741 bereits 7 Wochen in der Kapelle Dienste getan hatte und neben der Rückerstattung der beschwerlichen Reisekosten (er kam von Erlangen, woselbst er studiert hatte) um ein Gehalt bittet, „davon er honnettement leben" könnte. Um das Hofkantorat bewarb sich der schon einmal erwähnte Thomas Köster; es geht aus seinem Gesuche hervor, daß er mit 12 Jahren bei der Kapelle tätig war. Ob er mit seiner Bewerbung Erfolg hatte, erscheint zweifelhaft, da Sorge dieses Amt bereits vertretungsweise versah. Als Tenoristen nahm der Hof Anton Friedrich Volkner an, der nach einem Briefe vom 25. Juni 1741 sich bei Tafel als Sänger hatte hören lassen und außerdem einige Kantaten seiner Komposition aufgeführt hatte. Schlechte Erfahrungen machte man mit dem obengenannten Heinsius. Da er für die Altistenstelle ausersehen war, so erging am 30. Oktober 1741 an ihn ein Befehl, sich „längstens binnen zwei Monathen in hiesigen Landen wieder einzufinden". Man erwarte von ihm, daß er „wegen derer in seinem Vaterlande genossenen Beneficiorum diese Gnade anzunehmen sich schuldig erachten werde". Aber er blieb aus, und man sah sich genötigt, einen andern einzustellen. Am 5. Juni 1742 berief man einen gewissen Georg Andreas Streicher, der „nicht nur bey der Kirchen Musik und deren

[1]) Unter 5) dieser Aufstellung steht bezeichnenderweise: „praetendiret der Kammermusicus Steinert vor dem Bassisten den Rang. ja?"

Concerts als Altist, sondern außerdem bey der Instrumental Music als Gambiste (‚und sonsten' steht am Rande vermerkt) Dienste thun" sollte. Er erhielt 160 Thlr. an Golde (87_{12} als Altist, 72_{12} als Gambist), 2 Klafter Floßholz und zugleich die Versicherung, daß er „bey sich ereignender guter Gelegenheit in einer Kantzley zur Schreiberei oder andern convenablen Diensten mit gebrauchet werden solle".

Im Jahre 1742 konnte Graf auf Kosten des Fürsten einen seiner Söhne zur Ausbildung nach Mainz, seinem einstigen Wirkungsort, senden. Dort wirkten in hohem Ansehen die Gebrüder Schwachhöfer als Violinisten, ihnen übergab er seinen Sohn. Leider ist in dem Aktenstück nicht gesagt, welcher von den 6 Söhnen gemeint ist.

„Loco Instructionis
vor den Musicum N. N. Grafen.

1.

Soll er während eines Aufenthalts in Maynz eines stillen frommen und guten Lebenswandels sich befleißigen, seine Sachen reinlich, ordentlich und wohl zusammenhalten, auch aller bösen Gesellschaft sich entschlagen.

2.

Denen 3^en^ Schwachhöferischen Gebrüdern, als seinen Lehr-Meistern, allen gehörigen respect, Folge und Gehorsahm erweisen, keine Lections-Stunde verabsäumen, sondern vielmehr in selbigen alle gehörige Aufmerksahmkeit anwenden, nicht allein, was ihm aufgegeben wird, fleißig wiederholen, sondern auch alle Gelegenheit suchen, sich üben zu können, gestalten denn er des Endes, die Bekandschaft anderer guter Violinisten sich zu erwerben, trachten soll.

3.

Und wie die Violin seyn Haupt-Werk seyn soll, also hat er auch zu seiner mehreren qualificirung darauf den mehresten Theil der Zeit zu wenden,

4.

Jedoch aber nicht alle Gelegenheit, auf einigen andern Instrumenten etwas zu erlernen, außer Acht zu laßen.

5.

Wird er von selbsten darauf bedacht seyn, daß er einen Vorrath von guten Musicalien samlen und davon sowohl, als andern seinen Umständen öftere Nachricht ertheilen möge.

6.

Übrigens aber soll er Geld, Zeit und Gelegenheit so gebrauchen, daß er der itzigen Fürstl. Gnade sich nicht unwürdig machen, vielmehr aber durch Wohlverhalten, gutes Bezeigen und fleißige Übung in seinem Metier, zu seinem künftigen Glück sich den Weg bahnen möge. Gestalten er denn, wenn er sich wohl halten und gute atteste bringen wird, bei seiner Zurückkunft als Laquai sofort aufgenommen und mit Livrée versehen werden, die er aber so lange zu tragen gehalten seyn soll, bis dereinsten nach Befinden eine Änderung mit ihm getroffen werden kann.

Rudolstadt d. 6^t^ Junii 1742."

Die in dieser Angelegenheit zwischen dem Konsistorialrat von Sauer und Ignatius Schwachhofer geführte Korrespondenz ist ebenfalls noch vorhanden.

„Hoch Edl Gebohrner = Mein
Insonders Hochgeehrtister Herr Consistorial
Rath

Daß an mich beliebt- und wehrtes Schreiben Von 20. dises habe zu rechts erhalten, darauß ersehen Ewer Hoch Edl. meine schuldige antwortt zuertheilen, gleichwie Ihro Hochfürstl. Dhlcht. ihr gnädigster Herr zu Franckfortt die hohe gnade gehabt, selbsten mit mir und meinen

bruder als besten violinisten von dieser Materij zu sprechen und Ihre hohe Meinung in gnade zu verstehen gegeben, ein Subjectum bey unß allhier in der Music prosidiren zu lassen, alß habe auf hohes begehren Ew. Hoch Edl. audiren wollen, daß ich mich zu Dero Befehl offerire, auß regart Sr Dchlcht. den obgedachten Subjectum zu mir in die Kost an mein Disch quartier und schlåffung zunehmen, anerbiethe und bereithwillig bin, und zwar zum Vortheill daß genanden Diseipel welches in der Violin prosidiren solle, indem wier 3 brůder beysammen in einem Hauß logiren und beståndig in Exercitio stehen; waß angehet das Lohngeld zu instruiren in der Violin, wird mein brud bezahlet daß Monath ein Louis d'or oder 7 Kr. 30 Fr., die Musicalien aber werden Extra vergittiget, und vor das nembliche ist mein brud ebenfalls bereitwillig Ihre Dhlch. unterthånig aufzuwartten, waß nun die Kost und Quartier betreffend, alß nemblich vor die ganze Kost mittags und abents mit einem Schoppen wein, quartier und bettung die woche 3 Rthlr. oder 4 Kr. 30 Fr. darbey ist hier die einrichtung und Stattbråuchlich allezeit ein Monath voraus zu zahlen, dises habe ich auf Ew. Hoch Edl gittiges ansuchen und begehren schuldigst eröffnen und produciren wollen, sollen nun Ewer Hochfürstl. Dhlch. noch in dero obgedachten hohen Meinung gnedigst geruhen, wo ich mich und mein brud Ihro Hochfürstl. Dhlch. hohen gnade unter thånigst empfehlen und recommandiren, bitte Ewer Hoch Edlgebohren mich 8 tåg vorauß zu assisiren, damit ich mich darauf versehen und die einrichtung machen kan, der ich mich schönstens empfehle und verharre

Ewer hoch Edl. Gebohren

Maintz d. 28. Aprill 1742

Gantz ergebenster Diener
J. Ignatius Schwachhofer
Chur Maintzisch. Concert Meister."

Das zweite Schreiben ähnlichen Inhalts vom 29. Mai 1742 übergehe ich hier. Bis zu welcher Größe die Kapelle bei festlichen Anlässen verstärkt werden konnte, zeigt die folgende Spezifikation (S. 604).

Bei dieser Feier, deren Programm uns leider nicht erhalten ist, waren auch zwei Musiker aus Merseburg, darunter der als Komponist und praktischer Musiker hochachtbare Christoph Förster, tätig gewesen, und als dieser durch den Tod des letzten Herzogs von Weißenfels plötzlich stellenlos geworden war, wandte er sich an den Hof mit folgendem Schreiben:

„Ew. Hochfürstl. Durchl. unterwinde mich unterthänigst vorzutragen, welchergestalt bey dem Hochfürstl. Hauße zu Merseburg ich eine geraume Zeit als Cammermusicus und Concert-Meister engagiret gewesen; da nun nach Höchstseligen Ableben des letzteren Durchlauchten Herrn Herzogs mich in meinem metier noch unversorgt befinde, und disfalls mein zukünfftiges Glück annoch in guter Hoffnung zu erhalten gedencke: so habe das unterthänigste Vertrauen, Ew. Hochfürstl. Durchl. werden mir gnädigst erlauben, daß ich meine unterthänigsten treuen Dienste höchst denenselben offeriren darf. Und weil verschiedene Jahre daher die composition mein Haupt-metier gewesen, so daß ich nichts sehnlicher gewünschet, als eine solche Gelegenheit zu erhalten, durch welche mein weniges talent je mehr und mehr cultiviret wurde; so unterfange mich, jedoch ohne unterthänigste Maßgebnung um das Praedicat, als Vice-Capellmeister gantz gehorsamst zu bitten. Solchem nach bin bereit, sowohl hierinnen als auch nach höchsten gnädigsten Gefallen, zugleich mit Violin und Clavier Ew. Hochfürstl. Durchl. meine getreuen Dienste nach Vermögen zu widmen, Gleichwie nun der erfreulichen Hoffnung lebe, es werden Höchstdieselben zu meinem unterthänigsten Petito ein gnädigstes Fiat setzen, also werde solche hohe Gnade im voraus mit allen demüthigsten Dank erkennen, und lebenslang in tiefster Deveneration verharren

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Merseburg d. 3. Martij 1743.

unterthänigst gehorsamster
Christoph Förster."

„Specification

Dererjehnigen Persohnen, so bey der Capell auf Serenissimo Geburthstag in Stadt Ilm 1742 seyend zugegen geweßen:

Violino 1	H. Capell Meister Graf H. Concert Meister Förster aus Merseburg H. Cammer Musicus Steinert Musicus Graf major Cammerfourier Mörcke Haußmann Degen H. Escherich Nicolai ein Schüler H. Kammerdiener Koch } Oboisten Graf jun.	Trompeter und Pauker Waldhornisten	Trompeter Meyer Trompeter Weißenborn Pauker Käsemann Summa 3 H. Beythan H. Römer	Sänger 1. Chor	H. Köster H. Streicher H. Völkner H. Sorge
	Summa 10		Summa 2		Summa 4
Violino 2	Schilling ein Schüler Ortloff — Honner (?) — Linse — Bodinus minor —				H. Otto, von Merseburg H. Cantor Kiesewetter H. Langstedt H. Horn
	Summa 5				Summa 4
Viola	Groß Tromp. Pursch Rose ein Schüler Francke — Stauche —				Biel ein Schüler Arnold — Lhon — Walther —
	Summa 4				Summa 4
Baße	H. Hoforganist Fischer Tromp. Key H. Kammerdiener Beyer Laq. Bodinus Studiosus Kohl Fagotist Gehring Fagotist Fr.				
	Summa 7				
	Summa 26		Summa 5		Summa 12

Summa Summarum

43 Persohnen

Stadt Ilm d. 26t August 1742."

Die Entscheidung des Fürsten vom 5. März lautete:

„Wäre Supplicanten zu erkennen zu geben, daß wenn etwa seine Absicht zugleich auf Besoldung gehen sollte, ihme in Ermangelung einer Vacanz dermahlen nicht damit gewillfahret werden könne".

Förster war, wie aus dem Schreiben vom 12. April hervorgeht, peinlich berührt; er sah sich in bittere Not versetzt, und „er will hierdurch um das Praedicat als Vice-Capell-Meister gantz gehorsamst bitten; davor offerire und bey solenen Tagen und auch zu anderen Zeiten wie Ew. Hochfürstl. Durchl. nach höchstem Gefallen gnädigst disponiren werden, so wohl vocaliter als instrumentaliter, es sey auf Art und Weise wie es wolle, unterthänigst und mit größtem Vergnügen aufzuwarten". Das war dem Hofe natürlich recht:

„Guthe Leuthe sind nicht allezeit billig zu erlangen, Supplicant aber hat ohnstrittig das Lob, daß er sein Werk voll versteht und gut sey. Wie aber an dergleichen Leuthen hier es einen Mangel hat und wenn ein Casus . . . solte seinsgleichen nicht leicht wider zu erlangen seyn dörfte; als ist man des unterthänigsten Dafürhaltens, daß Ihro Hochfürstl. Durchl. sich gar wohl betrogen sehen kann, durch Erteilung des Praedicats Ihm zu vinculiren, daß er in keine anderen Dienste gehen dorffe."

Am 3. Mai wurde das Dekret ausgefertigt, und am 17. Mai bedankt sich Förster in überschwenglichen Worten. Damit ist das Datum bei Gerber (A. L. I. 422), er sei erst 1745 als Vizekapellmeister in Rudolstädtische Dienste getreten, zu berichtigen. Leider setzte der Tod schon am 5. Dezember 1745 seinem Wirken ein jähes Ziel. Einen Ersatz für den Verstorbenen fand die Kapelle an Georg Gebel, der am 25. Oktober 1709 als Sohn des Organisten der Dreifaltigkeitskirche in Breslau geboren war. 1735 war er in die Gräfl. Brühlsche Kapelle in Dresden eingetreten, von wo ihn der Rudolstädter Hof im Jahre 1746 abberief:

„Der Musicus aus Dresden ist angekommen und soll morgen in dem Marschall Amt der Capelle vorgestellet werden. Seren. haben befohlen, daß ihm das Decret als Conzert Meister und daß er gleich nach dem alten Graf den rang haben soll, ausgefertiget werden".

Das am 29. August 1746 (nicht wie Gerber will 1747) ausgefertigte Dekret enthält zwei merkwürdige Korrekturen in der Reinschrift:

„Wir von Gottes Gnaden Johann Friedrich .... uhrkunden hiermit, daß wir den Musicum [Lücke] Göbel wegen seiner besondere in der Tohn-Kunst besitzende Geschicklichkeit zu einem Concertmeister dergestalt dato bestellen laßen, daß er gleich nach unsern Capell Meister Grafen den Rang haben soll. etc."

Den 18. März 1750 wird er dann an des verstorbenen Graf's Stelle[1]) zum Kapellmeister ernannt. Aber ihm war nur ein kurzes Wirken beschieden; am 24. September 1753 starb er, und am 1. Oktober bittet Maria Susanna Gebelin um das Gnadenhalbjahr; drei „unerzogene" Kinder beweinten mit ihr den Verlust ihres Vaters. Am 26. Mai 1754 wurde dann der Tenorist, Kammermusikus und Advokat Scheinpflug, „ein feiner Mensch", wie ihn Friedrich Anton selbst einmal nennt, als Kapellmeister „im Rang mit denen würklichen Secretarii und zwar ohnmittelbar nach dem

1) Aus einem Erlaß vom 18. Februar 1750 geht hervor, daß Graf's Witwe um die übliche Gnadenzeit gebeten hatte.

nunmehrigen Cammer Secretaire Werlich" bestellt. Unter Scheinpflug scheint besonders das Collegium musicum wieder zu hoher Blüte gekommen zu sein[1]), und auch die Oper[2]) fand unter ihm Eingang in Rudolstadt.

Leider war ich nicht im Stande, diese oft dürftigen und unklaren Notizen durch andere Quellen, namentlich die Kirchenbücher, zu befestigen und auszubauen; aus leicht verständlichen Gründen verbot sich mir eine persönliche Reise nach Rudolstadt. Ich hoffe aber, daß von anderer Seite meine Arbeit bald ergänzt werden wird.

---

1) Vgl. Marpurg, Kritische Briefe III, 262.
2) Er selbst schrieb einen „Mithridates" (1754).

Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750

Von

Max Seiffert, Berlin

Unter den drückenden Verhältnissen des deutschen Musikalienmarktes nach dem dreißigjährigen Kriege, die Arnold Schering unlängst hier[1]) mit wenigen Strichen treffend gekennzeichnet hat, haben nächst den Kantoren wohl die Organisten am meisten zu leiden gehabt. Die Zeit der großen gedruckten Orgeltabulaturen war unwiederbringlich dahin. Nur einigen Wenigen, meist Süddeutschen, war das Glück des Kupferstichs für ihre Hauptwerke hold — ich erinnere an Namen wie Kindermann, Muffat sen., Kerll, Murschhauser. Die große Masse der übrigen Orgelmeister mußte sich mit einem Schaffen im Stillen bescheiden; nur im nahestehenden Schülerkreise wurden ihre Werke von Hand zu Hand weiter gereicht. Erst Ausgangs des 18. Jahrhunderts tritt nach der neuen Typenerfindung Breitkopfs der Druck auch bei der Orgelmusik in größerem Maße wieder seinen Hilfsdienst an.

Die Zwangslage, in der sich die Organisten während der Zwischenzeit befanden, ließe erwarten, daß angesammelte größere Stapel älterer Orgelkunst ausreichenden Ersatz für den Druck böten. Das schien jedoch bisher keineswegs der Fall zu sein. Allein die Lüneburger Tabulaturen, deren freie Erschließung nicht länger mehr frommer Wunsch bleiben sollte, die Walther-Autographe, zu denen ich das sogenannte Andr. Bach-Buch und die Möller'sche Handschrift als die frühesten zähle[2]), und einige Pachelbel'sche Sammlungen kamen lange Zeit nur als Quellenlager von größerer Abbaufähigkeit in Betracht. Zweifellos haben elementare Gewalten im Laufe der Zeit manches kostbare Gut vernichtet und so den vorhanden gewesenen Bestand vermindert. Andrerseits sind jedoch die Aktiva an alter deutscher Orgelmusik nicht so trostlos minimal, wie man nach Ritter's gut gemeinter, aber trotz der Reklame seines Verlegers wissenschaftlich längst überholter „Geschichte des Orgelspiels" anzunehmen sich gewöhnt hat. Es gilt nur frisch zuzufassen und umsichtig zu sammeln, um ein bedeutend höheres Plus dem Schlummer in Bibliotheken und Archiven zu entreißen. Wie erfreuliche Ergebnisse dadurch erzielt werden können, das zeigt die stattliche Reihe von Neuausgaben alter Orgelmeister — Scheidt, Haßler, Erbach, Froberger, Kerll, Murschhauser, Pachelbel, Krieger, Fischer, Walther, Zachow, Muffat, Buxtehude —, mit denen die Musikforschung der beiden letzten Jahrzehnte den geschichtlichen Aufstieg

---

[1]) Archiv I 275.

[2]) Bach-Jahrbuch, 1912 S. 50f.

zu Seb. Bach in hellstes Licht gerückt hat. Das zeigen ferner die seit einer Reihe von Jahren mit leider nur zu bescheidenen Mitteln betriebenen Inventarisations- und Katalogisierungsarbeiten der beiden deutschen Denkmälerkommissionen, die bisher schon ungeahnte Mengen wertvoller alter Musikkultur aus dem Schutt der Vergessenheit heben konnten.

Eine bei diesen Arbeiten durch Georg Schünemann 1910 im Kirchenarchiv zu Mylau in Sachsen gefundene umfangreiche und wertvolle Sammlung alter Orgelmusik möchte ich im Folgenden den Fachgenossen zur Kenntnisnahme unterbreiten; sie verdient ihre Beachtung, wie sich gleich zeigen wird, aus guten Gründen [1]).

Die Hochfolio-Handschrift befindet sich in einem Einband, dessen mit Buntpapier bezogene Deckel durch ihren Zustand einstigen fleißigen Gebrauch des Bandes verraten. Außen ist noch die Aufschrift erkennbar: „TABULATUR ‖ Buch ‖ 1750". Innen fehlt ein Vorsatzblatt, auf dem der Besitzer oder Schreiber hätte genannt sein können; auch sonst findet sich an keiner Stelle die geringste Andeutung über diese Persönlichkeiten.

In seiner jetzigen Verfassung ist der Band 202 Seiten stark nach der Bleistiftpaginierung Schünemanns. Die Nummerierung der Stücke im folgenden Verzeichnis rührt von mir her. Der alte Schreiber hat wohl eine Zählung begonnen, aber nur bis 10 fortgesetzt, 5 dabei zweimal ansetzend. Aus ihr geht hervor, daß der Inhalt ursprünglich bei Nr. 3 meiner Zählung begann, Nr. 1 und 2 also erst später nachträglich eingeschrieben wurden.

Daß der Inhalt des Bandes im wesentlichen unversehrt auf uns gekommen ist, läßt seine äußere Anordnung erkennen. Der Schreiber hat, mit C beginnend, alle Stücke nach Tonartenzugehörigkeit aneinander gereiht. Für einige Tonarten reichte er mit dem vorgesehenen Raum gerade aus; bei anderen hätte er noch mehr Stücke aufnehmen können, da sind also leere Seiten übrig geblieben; für C und D hatte er zuviel Stoff und brachte ihn deshalb schließlich noch am Anfang und Ende mit unter. Nur an einer Stelle, vor S. 57, ist durch Verlust von einem oder zwei Blättern ein kleines Manko entstanden.

Die Sammlung und Niederschrift der Stücke muß in schnellem Tempo erfolgt sein, denn der Duktus der Buchstaben wie der Noten weist den ganzen Band hindurch kaum eine nennenswerte Veränderung auf, sondern bleibt sich merkwürdig gleich. Daß die Niederschrift in erheblich älterer Zeit als der Einband geschah, ergibt sich aus einer Reihe von Kriterien. Das bunte Durcheinander von Klavier- und Orgelliteratur des Inhalts, ähnlich dem in den frühesten Walther-Handschriften herrschenden, möchte am wenigsten schwer wiegen. Beweiskräftiger ist das Verhältnis des Schreibers zum Tonartenzirkel. Aus der Geschichte der Klaviermusik wissen wir, daß die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts von Froberger an bis zu Seb. Bach der Drang erfüllte, gleichen Schrittes mit den Temperatur-Bestrebungen der Musiktheoretiker den Kreis der praktisch anwendbaren Tonarten bis zur letzten Möglichkeit allmählich auszudehnen. Unsere Tabulatur, in der Cis dur und -moll, Es moll, Fis dur, As dur und -moll, B moll und H dur noch fehlen, H moll und Fis moll nur schwach vertreten sind, erreicht etwa die gleiche Höhe des Ausblickes wie Kuhnau und

---

[1]) Herrn Kantor Joh. Gerber in Mylau danke ich auch an dieser Stelle herzlichst für die Ermöglichung ungehinderter Benutzung der Handschrift.

J. K. F. Fischer in ihren Klavierwerken. Demnach kämen die ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts als Zeit der Niederschrift in Betracht, eine Festsetzung, die durch den paläographischen Befund von Noten (Sopranschlüssel im oberen System) und Schrift durchaus bestätigt wird. Endlich spricht auch die getroffene Literaturauswahl für diese Zeit: Pachelbel, Kuhnau, Vetter, Witte, Krieger, Garthoff, Pestel, Kniller und Werckmeister, lauter Meister, die um 1700 ihre Höhe erreicht haben, vereinigt der Tabulaturschreiber vor sich; Bach, Buxtehude, Walther, um nur die Wichtigsten der neueren Zeit zu nennen, fehlen in seinem Gesichtskreis.

Die berufsmäßig ausgeschriebene Hand verrät den Schreiber der Tabulatur als einen Musiker, der für seinen Bedarf sich gut zu versorgen bestrebt war. Müssen wir nach der Literatur, unter der er als der ihm nächst erreichbaren seine Auswahl traf, einen Mitteldeutschen, Thüringer oder Sachsen, in ihm vermuten, so weisen andere Momente (falsche Namenschreibungen wie Kunauh, Wiete, Nicol. Wecker und die erläuternden Beischriften zu den Namen) darauf hin, daß er jenen Meistern nicht persönlich nahe stand, als Schüler etwa, sondern daß ihn eine weitere Kluft trennte von den berühmten Herren (Sing. Monsieur!). War er etwa ein braver, fleißiger Organist auf dem Lande oder in einer Kleinstadt, so würde das zwanglos die textkritische Beschaffenheit seines Bandes erklären. Was er nicht aus Drucken abschrieb, bezog er selber ja erst aus zweiter oder dritter Hand; man darf sich also nicht wundern, Lesungen zu begegnen, die bei Vergleich mit anderen, besseren Quellen sich als Verschlechterungen erweisen.

Dieser gewisse Mangel der Tabulatur an kritischer Zuverlässigkeit und Güte wird jedoch weit aufgewogen durch den reichen Inhalt an Stücken, für die sie uns überhaupt die erste Quelle ist. Von der Gesamtzahl der 176 Stücke, die hier vereinigt sind, kennen wir nur 25 aus zeitgenössischen Drucken oder durch anderweitige handschriftliche Überlieferung; der Rest von 151 Stücken ist eine vollkommen neue Bereicherung unserer Literaturkenntnis, die an Menge dem an die Seite zu stellen ist, was Walther für die Erhaltung des kompositorischen Schaffens seiner Vorgänger geleistet hat. Umso größer erscheint der Geschichtswert der Tabulatur, als ihr Inhalt einem Formengebiet zu gute kommt, dem Walther, der hauptsächlich Choralbearbeitungen sammelte, weniger Beachtung schenkte, der freien Fuge, dem Präludium, der Variation. Diese Ergänzung beider Sammler ist ein Glücksfall, der der Musikforschung hier ungeahnt in den Schoß fällt.

Unter den in der Tabulatur mit Namen genannten Meistern nimmt Kuhnau insofern eine Sonderstellung ein, als die meisten seiner Stücke seinen Druckwerken entnommen sind; nur Nr. 112 und ein Abschnitt in Nr. 176 sind dort nicht nachweisbar, also bisher unbekannt. Dem Druck entlehnt ist ferner ein Stück Joh. Krieger's (Nr. 53); ein anderes ungedrucktes (Nr. 158) hätte die unlängst erschienene Neuausgabe noch ergänzen können. Auch für Pachelbel kommt noch ein Druck als Quelle in Betracht (Nr. 82), daneben macht sich aber handschriftliche Überlieferung stark geltend. Außer sechs anderweitig bekannten Stücken vermittelt sie uns drei weitere Nachschößlinge der im Hexachordum Apollinis gepflegten Variationskunst (Nr. 2, 129, 145) und vermehrt den ohnehin nicht kleinen Bestand an Fugen um sechs neue (Nr. 33, 39, 45, 50, 77, 78), die zum Teil in sein großes Magnificat-Werk einzureihen wären.

Alle anderen Stücke erschließen durchaus Neuland. Im Vordergrunde stehen

Thüringer Meister Pachelbel'scher Schulrichtung. Von Andr. Nikolaus Vetter kennen wir durch Walther's Sammlungen, Eckelt's Tabulaturbuch und eine Forkel-Abschrift eine Choralvariation im Stile von Pachelbel's „Sterbens-Chorälen", zehn Choralbearbeitungen, vier Fugen. Unsere Tabulatur ergänzt diesen Bestand durch elf Fugen (Nr. 10, 17, 22, 26, 28, 49, 113, 119, 127, 138, 143) und eine Arie mit ihrer vollständigen Variationenreihe (Nr. 166). Ungleich mehr ist von Klavier- und Orgelmusik Christ. Friedr. Witt's auf uns gekommen durch zahlreichere Quellen; die Tabulatur steuert dazu vier Fugen (Nr. 16, 55, 57, 76), teils mit Präludien, neu bei. Von dem Altenburger Hoforganisten Joh. Ernst Pestel[1]) lagen bisher nur zwei Klavierstücke, eine ganze Suite (Andr. Bach-Buch) und ein Menuett, vor — nicht genug, um Art und Wesen seines Könnens zu kennzeichnen. Dreizehn Präludien und Fugen der Tabulatur (Nr. 14, 19, 31, 46, 59, 63, 69, 97, 110, 111, 132, 150, 153) geben uns endlich ein scharfes Profil seiner Orgelkunst. David Heinr. Garthoff(en), Weißenfelser Hoforganist unter J. Phil. Krieger, war für die Musikgeschichte bisher nur ein leerer Name. Vor geraumer Zeit[2]) konnte ich erstmalig auf eine kleine Klavierfantasie seiner Arbeit hinweisen; die Tabulatur (Nr. 3) schenkt uns dazu noch eine Fuge.

Als südlichster Ausläufer der norddeutschen Organistenschule lebte in Hannover Andreas Kniller, von dem die Lüneburger Tabulaturen und Walther's Handschriften bisher nur zwei wenig belangreiche Choralstücke darboten. Drei größere Präludien und Fugen unserer Tabulatur (Nr. 54, 85, 137) erweisen ihn nun ganz deutlich als zur Gefolgschaft Buxtehude's gehörig. Andreas Werckmeister in Quedlinburg verdankt seine allgemeine Bekanntschaft dem Eintreten für die Temperatur. Er war so bestimmt als Theoretiker geschichtlich abgestempelt, daß Eitner[3]) seine Autorschaft für eine Cantzon ex C dis in Ms. 119 (Staatsbibliothek Berlin) ablehnte. Er würde sich eines Besseren besonnen haben, hätte er Präludium und Fuge unserer Tabulatur (Nr. 136) gekannt, die auch diesen Meister als der Buxtehude-Richtung folgend erweist. Noch ein drittes Werk darf ich hier gleich von ihm nennen: eine Canzon ex A in der deutschen Tabulatur der Leipziger Stadtbibliothek (II 2, 51, fol. 65 v).

Ein Rätsel, dessen Lösung vielleicht einem anderen glückt, bleibt einstweilen die Fantasie des Claudio de Monteforte (Nr. 61).

Der große Rest der Stücke unserer Tabulatur ist anonym. Eine kleine Zahl vermochte ich zu identifizieren, um die übrigen wird sich die Forschung weiter zu bemühen haben durch planmäßige Sichtung des überreichen Handschriftenbestandes der deutschen Bibliotheken. Darf man nach seiner musikalischen Beschaffenheit urteilen, die überall gute Thüringer Faktur verrät, so ist zu erwarten, daß aus dieser Fundgrube heraus manchem tüchtigen Thüringer Organisten, den wir nur dem Namen nach kannten, auch das Werk seiner Hände wieder zugestellt werden kann.

Zu diesem Behufe lasse ich nunmehr das thematische Inhaltsverzeichnis der Tabulatur folgen.

---

1) Eitner, Quellenlexikon II, verzeichnet ihn unter „Bessel".

2) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904, S. 20.

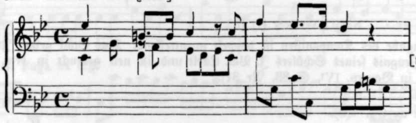
3) Eitner, a. a. O. X, 229.

[S. 1]. **1.** Praeludium ex C dis und Fuga.



[5 Takte] [15 Takte]

2. Aria. Monsieur Bach[elbel].



[mit 3 Variationen]

[S. 3]. **3.** Praeludium [!] di Garthoff.



[35 Takte]

[S. 4]. **4.** Fantasia ex C♮. (2).



[31 Takte]

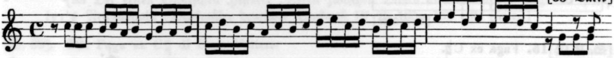
[S. 5]. **5.** Fantasia ex C♮. (3).



[61 Takte]

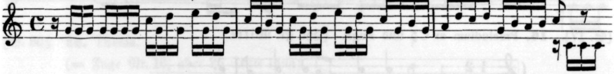
[S. 6]. **6.** Fantasia [!] ex C♮. (4).

[35 Takte]



[S. 7]. **7.** Fantasia [!] ex C♮. (5).

[33 Takte]



[S. 8]. **8.** Fantasia [!] ex C♮. (5).

[53 Takte]



[S. 9]. **9.** Fantasia [!] ex C. (6).



[19 Takte]

[S. 10]. **10.** Fuga ex C. Nicollaus Vetter. (7).



[33 Takte]

[S. 11]. **11.** Fuga ex C. Nicol: Wecker [!] (8).

[Diese Angabe des Komponisten ist doppelt unzutreffend. Das Stück gehört Joh. Pachelbel zu laut Zeugnis seines Schülers J. Val. Eckelt und ist neu gedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, IV¹, S. 33, Nr. 31].

(S. 12]. **12.** Fuga ex C♮. (9).



[46 Takte]

[Das Thema gehört zur Familie des „steyrischen Hirt" (Gesch. d. Klaviermusik I S. 188f.) von K. Kerll, dessen Echtheit Sandberger (Denkm. d. Tonk. in Bayern II²) freilich nicht recht gelten lassen will, obwohl Händel's Aufgreifen des Themas fast den Wert einer Bestätigung hat].

[S. 14]. **13.** Praeludium ex C♮ und Fuga. (10).

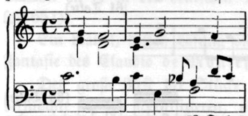


[16 Takte]



[33 Takte]

[S. 15]. **14.** Praeambalum ex C♮ und Fuga. Pestel.



[8 Takte]



[19 Takte]

[S. 16]. **15.** Fuga ex C♮.



[55 Takte]

[S. 17]. **16.** Praeludium ex C♮ und Fuga. [Chr. Fr. Witte.]



[22 Takte]

[21 Takte]



[Die Taktart kennzeichnet beide Stücke als zusammengehörig. Die Fuga wird unter Nr. 23 wiederholt, nur mit längerem Schluß. Witte's Autorschaft wird durch H. N. Gerber's Niederschrift von 1721 (Ms. 131 der Preuß. Staatsbibliothek Berlin) bezeugt, wo der Fuge ein anderes und zwar fugiertes 12/8-Presto als Einleitung vorangeht.]

[S. 19]. **17.** Fuga ex C♮. Monsieur Vetter.



[34 Takte]

[S. 20]. **18.** Fuga ex C♮.



[42 Takte]

[S. 21]. **19.** Praeludium ex C♮. G. E. Pestell und Fuga alla brev:



[bricht mit Takt 129 unvollständig ab]

[41 Takte]

[Nur das Präludium trägt die Bezeichnung des Komponisten; auch hier ist die Taktgemeinschaft ein genügender Beweis, sie auch für die Fuge gelten zu lassen.]

[S. 23]. **20.** Praeludium ex C♮ [und Fuge].



[27 Takte]

[8 Takte]

[S. 24]. **21.** Sonata di Sign. Monsieur Joh: Kunauh.

[= Der ersten Biblischen Historie „Streit zwischen David und Goliath". Vgl. K. Päsler's Neuausgabe (Denkmäler deutscher Tonkunst IV S. 125—132 erste Zeile.)]

[S. 29]. **22.** Fuga ex C♮ di Sing. Vetter.

[40 Takte]



[S. 30]. **23.** Thema.

[= Fuge Nr. 16, aber 25 Takte lang].

[S. 32]. **24.** Praeludium ex C. e. und Fuga [J. Kuhnau].

[= Neue Klavierübung, I[1]; Päsler's Neuausgabe S. 5f.].

[S. 33]. **25.** Fuga ex C. e. di Joh. Bachelbel.

[= Bayrische Denkmäler II[1] S. 106f.; die Fassung der Tabulatur fehlerhaft und gekürzt].

[S. 34]. **26.** Fuga ex C. e. N. Vetter.



[42 Takte]

[S. 35]. **27.** Praeludium [und Fuge].

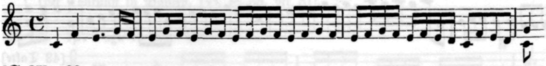


[14 Takte]



[13 Takte]

[S. 36]. **28.** Fuga ex C. e. N. Vetter.



[38 Takte]

[S. 37]. **29.** Fuga ex C. e.

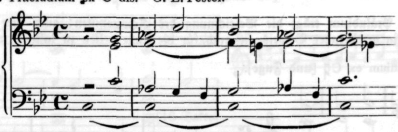


[28 Takte]

[S. 38]. **30.** Sonatina ex C dis. di Sing: Monsier Kunau.

[= 4. Biblische Historie, „Hiskias' Vertrauen auf Gott"; Päsler's Neuausgabe S. 159 f.].

S. 39]. **31.** Praeludium ex C dis. G. E. Pestel.



[50 Takte]

32. Fuga.



[14 Takte]

[S. 40]. **33.** Praelud: ex C dis. â Monsieur Bach[elbel] und Fuga.



[24 Takte]



[41 Takte]

[S. 41]. **34.** Fuga ex C dis [Joh. Pachelbel].

[= Nr. 42, wo Pachelbel als Komponist angegeben ist. Sie gehört thematisch zu den Magnificatstücken (Österreich. Denkmäler VIII², I. toni Nr. 4) und erhält durch die Tabulatur ihre erste Beglaubigung].

[S. 42]. **35.** Fantasia ex D. f.





[zusammen 46 Takte]

[S. 43]. **36.** Fantasia ex D. f. [42 Takte]



[S. 44]. **37.** Fantasia ex D. f.



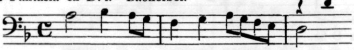
[35 Takte]

[S. 45]. **38.** Fantasia ex D. f.



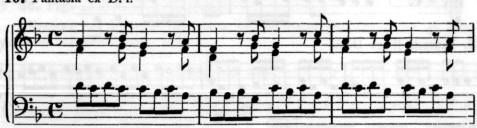
[62 Takte]

39. Fantasia ex D. f. Bachelbel.



[21 Takte]

[S. 46]. **40.** Fantasia ex D. f.



[43 Takte]

41. Fantasia D. f.





[56 Takte]

[S. 48]. **42.** Fuga ex D. f. Bachelb[el].

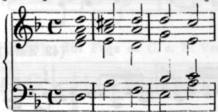
[Vgl. Nr. 34; hier die Originaltonart, dort die Transposition].

43. Aria ex D.

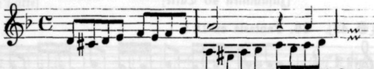


[mit 3 Variationen]

[S. 49]. **44.** Praelud: ex D. f. [und Fuge].

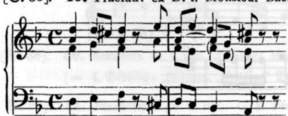


[9 Takte]



[21 Takte]

[S. 50]. **45.** Praelud: ex D. f. Monsieur Bach[elbel] und Fuga.



[27 Takte]



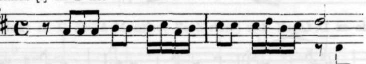
[36 Takte]

[S. 51]. **46.** Praeludium ex D. f. G. E. Bestel.



[43 Takte]

[S. 52]. **47.** Fantasia [!] ex D fis.



[31 Takte]

[S. 53]. **48.** Fantasia [!] ex D fis.

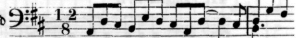
(32 Takte]



[S. 54]. **49.** Fuga ex D fis. Nicol: Vetter.



und



[zusammen 47 Takte]

[S. 55]. **50.** Fuga ex D fis. Bachelbel.



[19 Takte]

[S. 56]. **51.** Praeludium ex D fis. und Fuga.



[11 Takte

[14 Takte]

52. Aria ex D fis.

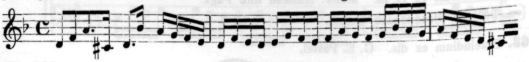


[vom 6. Takt an durch Papierverlust unvollständig].

[S. 57]. **53.** Fuga ex D fis. di Krüger.

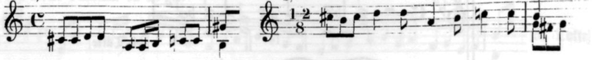
[= Thema I aus der „Annuthigen Clavierübung" Joh. Krieger's, nur transponiert und am Schlusse gekürzt. Vgl. Neuausgabe in den Bayr. Denkmälern Bd. 30, S. 46].

[S. 58]. **54.** Praeludium ex D. f. di A: Knüller und Fuga.

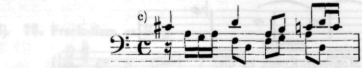


[19 Takte]

a) b)

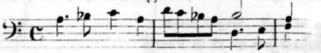


c)



[zusammen 92 Takte]

[S. 61]. **55.** Fuga ex D. f. di G. C. Wiete [!]



[50 Takte]

[gemeint ist als Komponist natürlich Chr. Fr. Witte

[S. 62]. **56.** Fuga ex D fis. di J. Bach[elbel].

[Neudruck des bekannten Stückes in den bayrischen Denkmälern II¹ S. 110; die Tabulatur weist mancherlei Fehler auf].

[S. 63]. **57.** Praelud: ex D fis. di W[itte] und Fuga.



[24 Takte]



[32 Takte

[S. 64]. **58.** Praelud: ex D fis.



7 Takte]

[S. 65]. **59.** Praeludium ex D fis. G. E. Pestel.

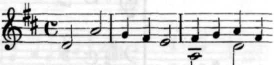


[44 Takte]

60. Praeludium ex D fis [und Fuge. Pestel].



[12 Takte]



[29 Takte]

[S. 66]. **61.** Fantasie ex D. Claudii de Monteforte.



[39 Takte]

[S. 67]. **62.** Praeludium ex D. fis. Mons: Kunauh und Fuga.

[= Päsler's Neuausgabe S. 10].

[S. 68]. **63.** Praeludium ex dis. G. E. Pestel.



[44 Takte]

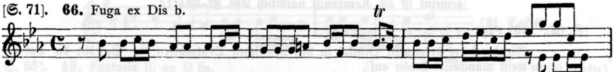
64. Canzonett: di Sing. Monsieur Kunau ex dis.

[= Päsler's Neuausgabe S. 176: „Das getröstete Hertz der Hinterbliebenen"].

[S. 70]. **65.** Praeludium ex dis♭. Sing. Kunauh.

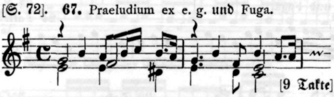
[= Päsler's Neuausgabe S. 17 in Fdur].

[S. 71]. **66.** Fuga ex Dis b.

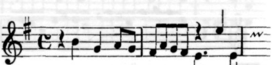


[26 Takte]

[S. 72]. **67.** Praeludium ex e. g. und Fuga.



[9 Takte]



[12 Takte]

68. Aria ex E. g.



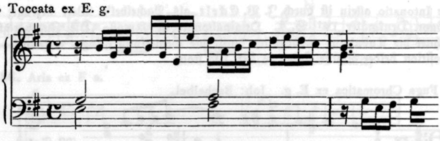
[mit 2 Variationen]

[S. 73]. **69.** Praeludium ex E. g. G. E. Pestel.



[47 Takte]

70. Toccata ex E. g.



[14 Takte]

[S. 74]. **71.** Fantasia ex E.



[27 Takte]

[S. 75]. **72.** Fantasia ex E. gis.



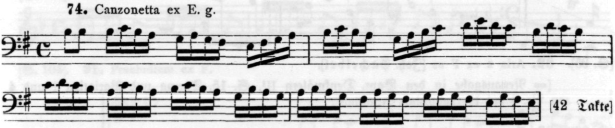
[31 Takte]

[S. 76]. **73.** Praeludium ex E. g.



[12 Takte]

74. Canzonetta ex E. g.

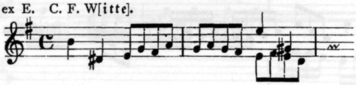


[42 Takte]

[S. 78]. **75.** Praeludium ex E. [Kuhnau].

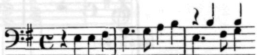
[= Päsler's Neuausgabe S. 42; beachtliche Varianten am Anfang und Schluß].

S. 79]. **76.** Fuga ex E. C. F. W[itte].



[30 Takte]

77. Intonatio ex E. und Fuga [Joh. Pachelbel].

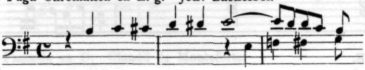



[36 Takte]

[13 Takte]

[Die Intonatio allein ist durch J. B. Eckelt als Pachelbel's Werk bezeugt; vgl. Neuausgabe Bayr. Denkmäler IV¹ S. 1. Originaltonart ist D moll. Die Zugehörigkeit der Fuge kennzeichnet die Tabulatur ausdrücklich durch die Bemerkung „Fuga vertatur". Eine weitere Transposition beider Stücke findet in Nr. 102 statt].

[S. 81]. **78.** Fuga Chromatica ex E. g. Joh: Bachelbel.



[37 Takte]

[S. 82]. **79.** Sonata [!] ex E. g.

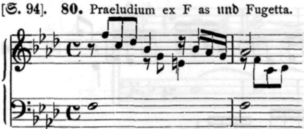
Adagio.



[40 Takte]

[S. 83—93 leer].

[S. 94]. **80.** Praeludium ex F as und Fugetta.



[6 Takte]



[17 Takte]

81. Aria ex F as.



[mit 2 Variationen]

[S. 95]. **82.** Aria 2 ex F as [Joh. Pachelbel].

[= Neuausgabe in den Bayr. Denkmälern II¹, S. 15, Thema und Variation 1 und 4 von Nr. 6 des Hexachordum Apollinis].

[S. 96]. **83.** Sonatina ex F a und Fuga.





[zusammen 35 Takte]

[S. 97]. **84.** Fuga ex F a.



[25 Takte]

85. Praeludium ex F di A: Knüller und Fuga.

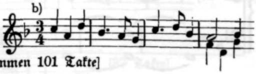


[20 Takte]

a)



b)



[zusammen 101 Takte]

[S. 100]. **86.** Aria ex F a.

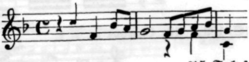


[mit 3 Variationen]

[S. 101]. **87.** Praeludium ex F und Fuga.



[10 Takte]



[15 Takte]

88. Fuga ex F a.



[23 Takte]

[S. 102]. **89.** Praeludium [!] ex F.

Vivace.



[38 Takte]

[35 Takte]

[S. 103]. **90.** Fantasia ex F.



[S. 104]. **91.** Praeludium ex F.



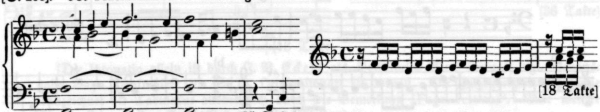
[38 Takte]

[S. 105]. **92.** Fantasia ex F.



[48 Takte

[S. 106]. **93.** Praeludium ex F und Fuga.



[25 Takte] [18 Takte]

[S. 107]. **94.** Praeludium ex F a di Singn: Monsieur Kunau.
[= Päsler's Neuausgabe S. 17].

[S. 108]. **95.** Canzona ex F a.



[40 Takte]

[S. 109]. **96.** Canzona ex F a.



[19 Takte]

[S. 110]. **97.** Praeludium ex F. G. E. Pestel.



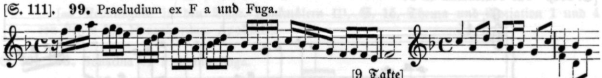
[43 Takte]

98. Fuga ex F a.



[16 Takte]

[S. 111]. **99.** Praeludium ex F a und Fuga.



[9 Takte] [24 Takte]

[S. 112]. **100.** di Sing: Mons: Kunauh.
[= Päsler's Neuausgabe S. 163—166 „Gideon"].

[S. 114]. **101.** Intonatio ex Fis und Fuga.
[= Nr. 78 transponiert].

[S. 116]. **102.** Fuga ex G♭.



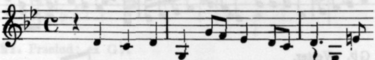
[34 Takte]

[S. 117]. **103.** Fuga ex G♭.



[36 Takte]

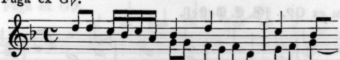
[S. 118]. **104.** Ricercar ex G♭.



[37 Takte]

[S. 119]. **105.** Sonata ex G♭ di Singr. Monsieur Kunau.
[= Päsler's Neuausgabe S. 135—144 „Saul", stark gekürzt].

[S. 121]. **106.** Fuga ex G♭.



[15 Takte]

[S. 122]. **107.** Praeludium ex G♭ und Fuga.



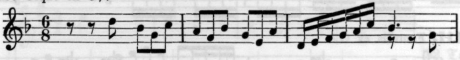
[21 Takte]



[25 Takte]

[Den gleichen Anfang hat eine anonyme Suite in der Tabulatur des Joh. Christoph Boruss., Ms. Zn. 6 f. 4⁰ der Fürstl. Bibliothek Wernigerode, von 1703, fol. 52 v].

[S. 123]. **108.** Gique ex G♭.



[35 Takte]

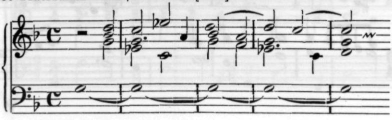
[S. 124]. **109.** Fuga G♭.





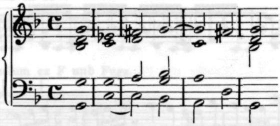
[37 Takte]

[S. 125]. **110.** Praeludium ex G♭. G. E. P[estel].



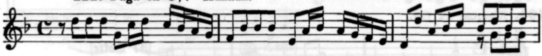
[44 Takte]

[S. 126]. **111.** Praeludium ex G♭. Pezel [Pestel].



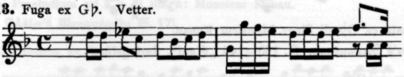
[35 Takte]

112. Fuga ex G♭. Kunauh.



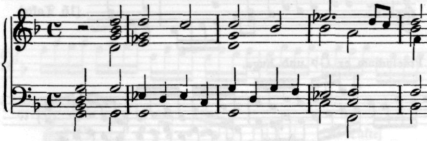
[26 Takte]

[S. 127]. **113.** Fuga ex G♭. Vetter.



[23 Takte]

114. Praeludium ex G♭. [G. C. Pestel].



[29 Takte]

[S. 128]. **115.** Exercitium ex G♭.



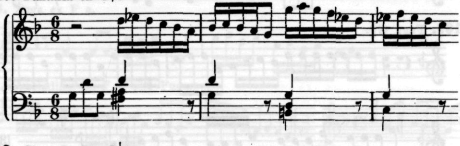
[70 Takte]

[S. 129]. **116.** Praeludium ex G♭.

[30 Takte]



[S. 130]. **117.** Fantasia ex G♭.



[37 Takte]

[S. 131]. **118.** Chaccona ex G♭.



[37 Takte]

[S. 132]. **119.** Fuga ex G♭. di Singnor Vetter.



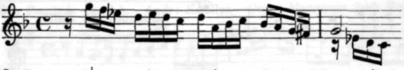
[51 Takte]

[S. 133]. **120.** Aria ex G♭.



[mit 3 Variationen]

[S. 134]. **121.** Praelud: ex G♭.



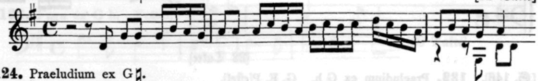
[36 Takte]

[S. 135]. **122.** Fuga ex G♭.



[24 Takte]

[S. 136]. **123.** Praeludium ex G♮. [31 Takte]



[S. 137]. **124.** Praeludium ex G♮.

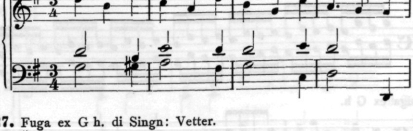


[29 Takte]

[S. 138]. **125.** Fuga ex G h. [Joh. Pachelbel].

[= Neuausgabe Bayrische Denkmäler II¹ S. 114. Die Tabulatur bietet beachtenswerte Einzelheiten].

[S. 139]. **126.** Chaccon: ex G h.



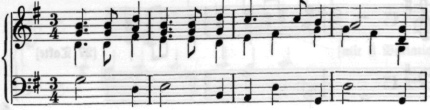
[32 Takte]

[S. 140]. **127.** Fuga ex G h. di Singn: Vetter.



[35 Takte]

[S. 141]. **128.** Chaccona.



[36 Takte]

[S. 142]. **129.** Aria ex G h. Bachelbel.



[mit 7 Variationen]

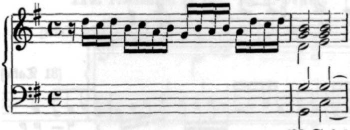
[S. 144]. **130.** Praeludium ex G h [und Fuge],





[zusammen 34 Takte]

131. Praeludium ex G h und Fuga.



[22 Takte]



[19 Takte]

[S. 146]. **132.** Praeludium ex G h. G. E. P[estel].



[53 Takte]

133. Exercitium ex G h.

[43 Takte]



[S. 147]. **134.** Fuga ex G h.



[12 Takte]

[S. 148]. **135.** Praeludium ex G h. NB. fort: et piano.



[27 Takte]

136. Praeludium ex G di Andreas Werckmeister Orgnst: in Quedelburg **und** Fuga.



[18 Takte]

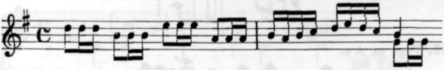


[zusammen 93 Takte]

[S. 151]. **137.** Praelud: ex G h. Andr: Knüller. Orgn: Hannover [und Fuge].

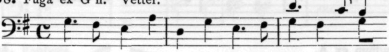
[19 Takte]





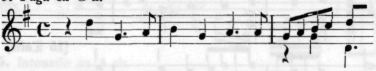
[29 Takte]

[S. 152]. **138.** Fuga ex G h. Vetter.



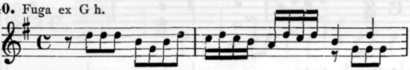
[60 Takte]

[S. 154]. **139.** Fuga ex G h.



[45 Takte]

[S. 155]. **140.** Fuga ex G h.



[34 Takte]

[S. 156—158 leer].

[S. 159]. **141.** Praeludium ex A c.



[9 Takte]

142. Aria.



[mit 3 Variationen]

[S. 160]. **143.** Fuga ex A c. Singn: Vetter.



[33 Takte]

144. Fuga ex A c.



[20 Takte]

[S. 161]. **145.** Aria ex A c. â Monsieur Bach[elbel] Nürnberg.



[mit 6 Variationen]

[S. 163]. **146.** Fuga ex A c.



[29 Takte]

147. Praeludium ex A.

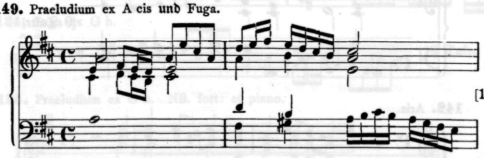


[15 Takte]

[S. 164]. **148.** Praeludium ex A cis. [62 Takte]



[S. 165]. **149.** Praeludium ex A cis und Fuga.



[16 Takte]



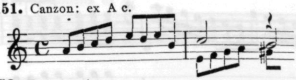
[37 Takte]

[S. 166]. **150.** Praeludium ex A cis. G. E. P[estel].



[47 Takte]

151. Canzon: ex A c.



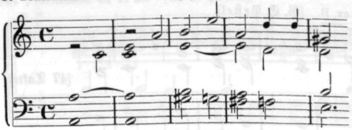
[18 Takte]

[S. 167]. **152.** Fuga ex A c.



[35 Takte]

[S. 168]. **153.** Praeludium ex A: G. E. P[estel].



[58 Takte]

154. Fantasia.



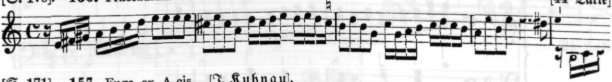
[22 Takte]

[S. 169]. **155.** Intonatio ex A cis.



[29 Takte]

[S. 170]. **156.** Praeludium ex A c. [44 Takte]



[S. 171]. **157.** Fuga ex A cis. [J. Kuhnau].
[= Päsler's Neuausgabe S. 24].

[S. 172 f. leer].

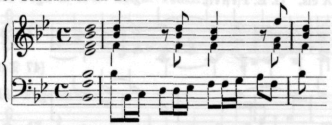
[S. 174]. **158.** Fuga ex B. Krüger.



[52 Takte]

[Im Stile der Ricercari in Joh. Krieger's „Anmutiger Clavier Übung", hätte die Bayr. Denkmäler Bd. 30 noch ergänzen können].

[S. 175]. **159.** Praeludium ex B.



[24 Takte]

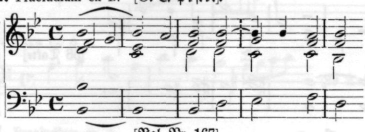
[S. 176]. **160.** Praeludium ex B.



[31 Takte]

[S. 177]. **161.** Canzona ex B. di Sing: Kunauh.
[= Päsler's Neuausgabe S. 140–143].

[S. 180]. **162.** Praeludium ex B. [G. C. Pestel].



[47 Takte]

[Vgl. Nr. 167].

163. Fuga ex B. Kunauh.
[= Päsler's Neuausgabe S. 103—105; erheblich gekürzt].

[S. 182]. **164.** Praeludium [!] ex B.



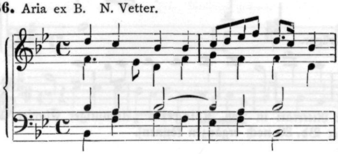
[52 Takte]

[S. 184]. **165.** Fantasia ex B.



[39 Takte]

[S. 185]. **166.** Aria ex B. N. Vetter.



[mit 10 Variationen]

[S. 188]. **167.** Praeludi: ex B f.

[= Nr. 162].

[S. 189]. **168.** Fuga ex B f.



[39 Takte]

[S. 190]. **169.** Canzonetta ex B.

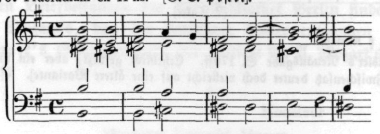


[33 Takte]

[Ein fast gleiches Thema Joh. Pachelbel's, nur in C dur, vgl. in den Bayrischen Denkmälern IV¹ S. 36].

[S. 191 leer].

[S. 192]. **170.** Praeludium ex H fis. [G. E. Pestel].



[37 Takte]

171. Praelud: ex H fis.

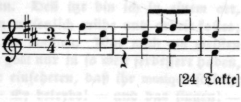


[33 Takte]

[S. 193]. **172.** Praelud: ex H [und Fuge].

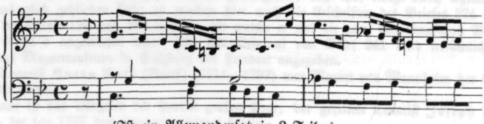


[21 Takte]



[24 Takte]

[S. 194]. **173.** Canzon: ex C dis.



[Ist ein Allemandensatz in 2 Teilen].

[S. 195]. **174.** Fuga ex C e.



[31 Takte]

[S. 196 leer].

[S. 197]. **175.** Praeludium ex D und Thema.



[7 Takte]



[20 Takte]

[S. 198]. **176.** Sonata â Kunauh.

[= Päsler's Neuausgabe S. 170ff. Erheblich gekürzt, aber ein nicht im Druck befindlicher Zwischensatz deutet doch vielleicht auf eine ältere Variante].

[S. 202 leer].

Ein neuer Mozart-Brief

Mitgeteilt von

Johannes Wolf, Berlin

Unter den Briefbeständen der Kgl. Bibliothek Berlin findet sich ein Schreiben W. A. Mozart's, das der Forschung bisher entgangen ist und in Ludwig Schiedermair's Gesamtausgabe der „Briefe W. A. Mozart's"[1]) fehlt. Es trägt die Anschrift

À
Monsieur
Monsieur Leopold Mozart
maitre de la Chapelle de S: A: R:
L'archeveque de et à
Salzbourg

und gehört nach der Datierung „5 Apr. 78" offenbar als Umschlag zu jenem Pariser Briefe, den Schiedermair im ersten Bande seiner Ausgabe S. 188 unter Nr. 119 mitteilt. Sein Wortlaut ist folgender:

„5 Apr. [17]78

Mr Raff[2]) ist hier, und logirt bey Mr Legros[3]), wir sind also fast Täglich beysam̄. Nun muß ich ihnen noch bitten, mein allerliebster Papa, sich nicht gar zu beküm̄ern, und zu beängstigen, indem̄ sie itzt keine ursache haben. Den̄ itzt bin ich in einem ort, wo man sich gantz gewis geld machen kan̄, Nur gantz entsetzlich mühe und arbeit kostes; ich bin aber bereit alles zu thun, um ihnen Vergnügen zu machen. Was mich am meisten bey der sach ärgert, ist, daß die Herrn Franzosen ihren goût nur in so weit ferbessert haben, daß sie nun das gute auch hören kön̄en. Daß sie aber einseheten, daß ihr musique schlecht seye, oder aufs wenigste einen unterschied bemerckten — Ey beleybe! — und das singen! —

---

1) München und Leipzig, Georg Müller, 1914. Eine Nachprüfung der von Schiedermair aus der Kgl. Bibliothek Berlin benutzten Quellen hat ergeben, daß ihm einige durch irgendwelchen Umstand unzugänglich geblieben sind; es werden hier auch die Urschriften des Briefes 274 und der Nachschriften der Briefe 129 und 132 bewahrt, für welche er auf die ganz unzulänglichen Veröffentlichungen L. Nohl's angewiesen war. Für das Original von Brief 241 wird irrtümlich neben Berlin auch das Mozartmuseum in Salzburg als Fundort angegeben.

2) Der Tenorist Anton Raff [Raaff] (1714—1797) war Mozart von Mannheim her bekannt, wo er seit 1770 wirkte.

3) Gemeint ist das Mitglied der Pariser großen Oper, der gefeierte Tenorist Joseph Legros (1730—1793), der seit 1777 das Concert spirituel leitete.

oimè! — **Weñ nur keine französin italienische** arien **singere, ich würde ihr ihre französische Blerrerey noch verzeyhen, aber gute Musick zu verderben! — das ist nicht auszustehen. Nun unsere neue** addresse.

Rue gros chenet, vis à vis celle du croissant.
a l'hôtel des 4 fils emont.

Der Ziffer 4 muß seyn, deñ es steht auf den Haus auch so."

Über die Vorbesitzer des Briefes gibt ein Eigentumsvermerk Aufschluß:

„Diesen mir von H. Aloys Fuchs aus Wien zugekommenen Brief Mozart's übergebe ich heute als Eigenthum meinem Freunde Dr. Georg Kastner.

Dr. Felix Bamberg"

Paris den 14ten May 1845.

Hugo Riemann

Ein Festgruß

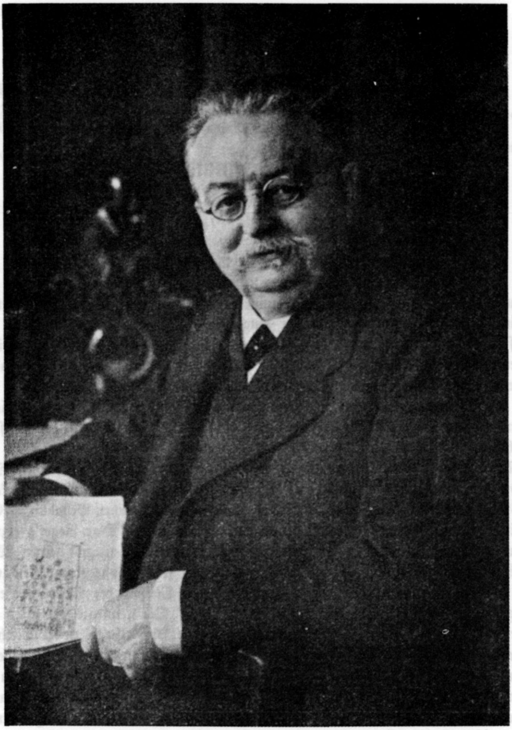
Von

Johannes Wolf, Berlin

Musikgelehrte, Musiker und Musikfreunde vereinigen sich am 18. Juli dankerfüllt in herzlichen Segenswünschen für Hugo Riemann, den Siebzigjährigen. Nur selten sind praktische und theoretische Fähigkeiten, künstlerische und geistige Qualitäten in einer so glücklichen Mischung in einem Menschen vereinigt, wie in dem Jubilar. Staunend bewundern wir seine Arbeitsleistung, groß genug, um das Leben einer ganzen Schar von Schaffenden bedeutungsvoll zu erfüllen. Wohl kein Gebiet ist im Bereiche der Tonkunst aufzuführen, das er nicht in fruchtbringender Weise beackert hätte.

Mit trefflichen musikalischen Gaben ausgestattet, hat er sich in reichem Maße als Tonsetzer betätigt und beachtenswerte Leistungen herausgestellt. Aber er erkannte die größere Stärke seiner pädagogischen und musikwissenschaftlichen Begabung. Seine theoretische Meisterschaft läßt ihn Schüler von der Bedeutung Max Reger's erziehen. Die enge Fühlung mit den praktischen Denkmälern aller Zeiten gibt seinen Werken einen besonderen Einschlag. Schon wenige Blicke in seine große Kompositionslehre zeigen, wie er den Schüler an der Hand der besten Meister der Vergangenheit in lebendiger Weise zum Gipfel der Kunst führen will. Die Kenntnis der alten Lehrsysteme enthüllt ihm neue Wege, veranlaßt ihn zur Aufstellung neuer Methoden. Erinnert sei nur an seine Umgestaltung der Harmonielehre, an seine Funktionsbezeichnungen. Seine Untersuchungen von Melodie und Rhythmus führen ihn zu eingehender Betrachtung des Baues der Weisen und ihrer Motive, zur klaren Abtrennung der musikalischen Satzteile, zur musikalischen Interpunktionslehre. Mag man im einzelnen über die Phrasierungsausgaben denken, wie man will, die Tatsache, daß sie den Musikern den Blick für ihre Kunst geschärft haben, werden selbst ihre Gegner nicht leugnen können. Analysen von Werken Bach's und Beethoven's gewähren einen tiefen Einblick in die Kunstwerkstatt unserer größten Meister.

Hand in Hand mit diesen Studien gehen seine akustischen und ästhetischen Forschungen. Überall beweist sich die Selbständigkeit seines Denkens, überall springen neue Gesichtspunkte hervor, wie in der Akustik seine Untertontheorie und in der Ästhetik seine Lehre von den Klangvorstellungen.



Hugo Riemann
geboren am 18. Juli 1849
zu Großmehlra bei Sondershausen

Überragend aber ist seine Bedeutung als Historiker. Ist das Gebiet der Musikgeschichte so unübersehbar groß, daß es nur durch Spezialisierung gemeistert zu werden vermag, so umspannt es Riemann doch allein durch die Vielseitigkeit seiner Forschung. Kaum ein Sondergebiet ist zu nennen, dem nicht durch seine Studien eine bedeutende Förderung zu teil geworden, keine wichtige Frage, die durch ihn nicht der Lösung wesentlich näher gerückt wäre. In der Notationskunde ist noch heute sein 1878 erschienenes Handbuch gut verwendbar, wenn wir auch in der Aufklärung einzelner Fragen weiter gekommen sind. Hierbei hat Riemann selbst wesentlich Hand angelegt. Seine Studien zur byzantinischen Notation haben, auch wenn sie sich vor der zukünftigen Forschung nur zum Teil halten lassen sollten, die Erkenntnis wesentlich gefördert. Seine Arbeit „Notenschrift und Notendruck" in Roeder's Festschrift gehört mit zu den besten Veröffentlichungen, die in knapper und anschaulicher Form dieses Thema behandeln. Seine „Geschichte der Musiktheorie" ist ein unentbehrliches Handbuch geworden. Mit einer solchen Schärfe wie er hat, um nur eins herauszugreifen, noch niemand vor ihm das Wesen von Organum und Diskant gezeichnet. Enge Fühlungnahme mit der überkommenen Praxis würde das Werk zu einer Glanzleistung deutscher Musikwissenschaft stempeln.

Geradezu mustergültig ist sein „Handbuch der Musikgeschichte", das in 4 Bänden vor allem die formengeschichtliche Entwicklung der Tonkunst darbietet. Gewiß läßt sich der Charakter des Werkes als Handbuch anzweifeln. So manches ist gährender Most, nicht klarer Wein. Aber eine Freude ist es für den denkenden Fachmann, seinen kühnen Gedankengängen auch da zu folgen, wo er nicht gleichen Sinnes ist. Anregend bleibt Riemann selbst in seinen Fehlern. Seine gründliche Kenntnis der Historie, unterstützt von feinem Empfinden für entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge, läßt ihn kaum je im Stich, selbst wenn ihm die Belege fehlen. Immer bleiben seine Urteile anregend und wertvoll. Mag es sich um das Altertum oder um die neuere Zeit handeln, stets hat man das sichere Gefühl, daß er auf festem Boden steht; immer weiß er etwas Besonderes zu sagen. Welche Fülle neuer Gedanken! Berührt sei nur sein energisches Eintreten für die Hebigkeitstheorie in kirchlicher und in weltlicher Liedmusik, sein enthusiastischer Hinweis auf die ars nova der Florentiner, seine grundlegenden Anschauungen über die Aufführungspraxis älterer Zeit, sein eindrucksvolles Wirken für die Anerkennung der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Mannheimer Schule.

Auch auf dem Boden der vergleichenden Musikwissenschaft hat sich Riemann mit Glück betätigt. Seine „Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange" eröffnet neue und interessante Ausblicke.

Überraschend ist es, wie Riemann bei seiner reichen Arbeit noch Zeit findet, alle Neuerscheinungen mit wachsamen Augen zu verfolgen und jeden neuen, entwicklungsfähigen Keim sofort zu erfassen. Ja, bedeutsamen Werken fremder Literaturen schenkt er soweit sein Interesse, daß er als Übersetzer für sie eintritt. Hingewiesen sei nur auf Gevaert's „Ursprung des römischen Kirchengesanges" und auf Morphy's „Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhundert". Und welche bedeutende Arbeitskraft, welches feine Geschick für Lebensbeschreibung hat er nicht an die Neuausgabe und Vollendung von Thayer's „Beethoven" gesetzt!

Umfassend ist aber vor allem seine Herausgebertätigkeit in Bezug auf die Praxis. Emsig zeigt er sich bemüht, wertvolle Denkmäler der Allgemeinheit zu erschließen. Von den Gesängen Neidharts, den Liedern der Florentiner des 14. Jahrhunderts und den Chansons Gilles Binchois' bis hin zu den Deutschen Beethoven's eine schier unübersehbare Kette von Veröffentlichungen streng wissenschaftlicher und volkstümlicher Art. In ihnen spricht häufig der Künstler mehr wie der Gelehrte. Der Wunsch, ältere Werke unserer Zeit näher zu bringen, sie wieder lebensfähig zu machen, läßt ihn vor Änderungen nicht zurückschrecken. Durch gelegentliche Hinzufügung von Tönen, durch Zusatz neuer Stimmen werden sie in modernem Geiste umgeschaffen. Der Historiker wird manchmal betroffen, dem Musiker aber ist der Weg zum Verständnis geebnet. Riemann wirkt eben nicht nur für den engen Kreis der Fachgelehrten. Den Musikern will er zeigen, welche Kraft in den Werken der älteren Zeit schlummert, welche bedeutungsvolle Vordermänner sie gehabt haben. An alle Musikliebenden wendet er sich, um ihnen den Sinn zu öffnen für das viele Schöne, was in früheren Jahrhunderten allenthalben geschaffen worden ist.

Für die breite Masse des kunstliebenden und mit Ernst Musik treibenden Volkes sowie für den gewöhnlichen Fachmann sind seine Katechismen angelegt, prächtige, leicht verständliche Handbücher, die aber auch für den Gelehrten eine Fülle von Anregung bieten.

Die Krone seines Schaffens bleibt jedoch sein Lexikon, das dem Meister wie dem Schüler, dem Fachmann wie dem Dilettanten, dem Musikgelehrten wie dem Berufsmusiker in gleicher Weise dient und durch eine Reihe von Auflagen sich zu einem schier unübertrefflichen Ratgeber verfeinert hat. Das Lexikon besonders hat den Namen Hugo Riemann's in alle Lande hinausgetragen. Er ist vielleicht der einzige Musikwissenschaftler von Weltgeltung. Diesen Ruhm hat er sich aber schwer erkämpfen müssen. Harte Arbeitsjahre liegen hinter ihm, in denen er trotz widriger äußerer Verhältnisse unentwegt vorwärtsgestrebt und Werte über Werte hinausgestellt hat. Ehrungen wurden ihm dafür von den Regierungen nur in geringem Maße zuteil. Aber die Zahl seiner Schüler, die verehrungsvoll und dankbar zu ihm als Meister aufblicken, wächst von Jahr zu Jahr. Ihnen gibt er stets das Beste, was er zu geben vermag. Wird ihm auch einmal, will's Gott nach einem fröhlichen Lebensabend, der Tod die Feder aus der Hand winden, sein Geist wird in seiner Schule lebendig bleiben und sein Wirken seinen Schülern stets als ein leuchtendes Vorbild deutschen Forschertums und deutscher Arbeitstreue vorangehen.

Nachträge

Der Verfasser des Gedichtes „Reformation, Lob vnnd Satzung der ... Musica ...“ (Archiv S. 43 ff.) ist identisch mit dem als Lehrer Fischart's und Dichter des deutschen „Grobianus“ in der Literaturgeschichte bekannten Caspar Scheit (vgl. Allgem. Deutsche Biographie 30. Bd., S. 721 ff.). Das Gedicht war bisher nur dem Titel nach bekannt. W. Wolffheim.

Über Florian Sduneck (Archiv S. 183, Bewerber um das Freiberger Kantorat 1604) gibt Joh. Gottfr. Mittag's immer noch zu wenig beachtete „Hallische Schulhistorie“, III (1748) S. 30 genauere und weitere Nachricht:

> „Florianus Stuneck war vorhero Sextus, u. endlich Quintus [am hallischen Gymnasium]. Er war ein geborner Dresdner. Anfangs bekleidete er 1594 das Cantorat zur Schulpforte; hernach 1599 auf der Freyheit an der Domkirche in Naumburg; und endlich ward er allhier Cantor und Collega. S. Rect. M. Pertuch. Chronic. portens. Tom. II. p. 186“.

Von Chr. Ludw. Boxberg, der sich 1699 um das Freiberger Kantorat bewarb (Archiv S. 189), kennen wir nur wenige Kirchenmusikstücke. Unlängst hat K. Paulke, „Musikpflege in Luckau“ (Niederlausitzer Mitteilungen, 1918, Sonderdruck S. 61) vier weitere Kantaten in Abschriften des Luckauer Kantors G. Chr. Raubenius von 1718 und 1719 aufgefunden:

„Heilger Geist ins Himmels Throne“ (Pfingsten).
„Danket dem Herrn“ (Schluß des Kirchenjahrs).
„Mein Jesu bleib bei uns“ (2. Ostertag).
„So oft ihr von diesem Brote esset“.

An gleicher Stelle fand Paulke auch ein bisher unbekanntes Magnificat von J. S. Beyer (Archiv S. 191) im Autograph des Komponisten, datiert „Weißenfels den 15. August An. 1696“. Da eine Vakanz zu dieser Zeit in Luckau nicht bestand, darf man persönliche Beziehungen Beyer's zu dem damaligen Kantor Jakob Schütz (Paulke S. 4) vermuten, die Beyer zur Übersendung des Stückes veranlaßten.

Vor Joh. Martin Steindorff (Archiv S. 189) ist das * zu tilgen; Eitner's Quellenlexikon führt den Namen an. M. Seiffert.

Eine auf Anregung von Herrn Prof. Dr. P. Wagner vorgenommene Nachprüfung vom Text des aus der Niedergangszeit der choralen Praxis stammenden „Erfurter Traktates“ (Archiv S. 145 ff.) hat ein paar Abweichungen von der Vorlage ergeben, die aber dem im besetzten Gebiet lebenden Herausgeber Herrn Dr. Adolf Becker nicht zur Last zu legen sind: Seite 154 Zeile 11 lautet der Schluß dex-tris me-is (d' h c' a); Seite 157 Zeile 5 Mitte ist der Schlüsselwechsel

übersehen worden; die Melodie des Quartus plagis deuteri beginnt mit f auf der dritten Linie. Für die Worte ang vidoue, deren Deutung dem Herausgeber nicht gelang, bietet Herr Prof. Wagner die zweifellos richtige Lesung a Guidone. J. Wolf.

Ausgegeben am 1. Juli 1919
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W. 57, Göbenstr. 28.
Einsendungen für den zweiten Jahrgang sind zu richten an Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2.